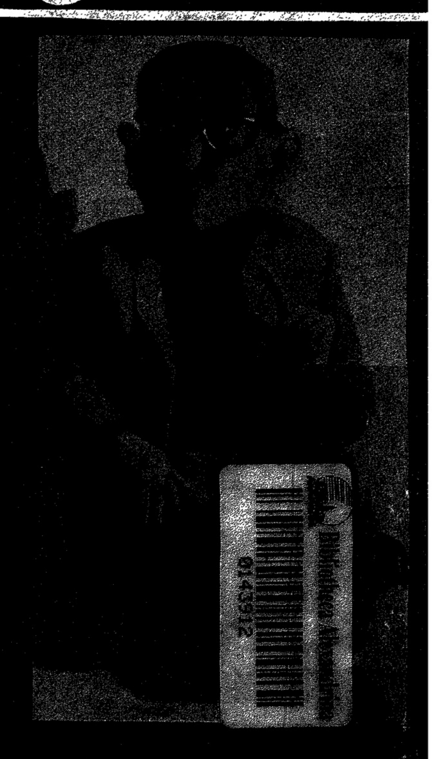
مؤلفات
ألفريد فرج





مـؤلفـــــات
الفــريــد فـــرج

مؤلفات
الفريد فرج

دراسات

- دليل المتفرج الذكى إلى المسرح
- الملاحة فى بحار صعبة



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٩

دليـل المتفرج الـذكى إلى المسرح

تقديم

الكتابة عن فن المسرح أمر عسير بحق • فان هذا الفن فى بلادنا يزدهر عملا ، بينما الأبحاث النظرية والعلمية قليلة جدا فى السوق • ولا شك أن مثل هذه الابحاث هى العمد الأساسية التى تقوم عليها آية منصة للمسرح •• والا أفلست وتقوضت ، كما حدث فى تاريخنا الفنى الحديث أكثر من مرة ••

أستطيع أن أقول أن فن المسرح فى بلادنا بجهود فنانين حقيقيين نابغين قد ارتفع أكثر من مرة فى عشرات السنين الماضية الى قمم باهرة •• ولكنه فى كل مرة لم يكن يملك القوة على الاستمرار والنمو ، لانه رغم القيم الفنية العالية التى رفعته لم تكن تحوطه أو تحتضنه ثقافة مسرحية شعبية مناسبة ، تغذيه بالجمهور وتوجهه وتقوده الى العبقرية والخلود ••

والآن .. يصعب على الباحث أن يحدد من أين يبدأ، أو كيف يختار من بين الثقافات المسرحية الثرية ما يهم جمهورنا وما يناسبه ..

الا أنني مع ذلك لا أملك دفع هذا الحافز الذى يدفعنى ـ رغما عني ـ للتعبير عن خواطر وخبرات وآراء مختلفة حصلتها من مكتبتى ، ومن كتاباتي للمسرح ، ومن متابعتى المتحمسة لقضايا ومشاكل الفنانين فوق المنصة

انني سأحاول هنا تبسيط الامور قدر الطاقة . فليس أحب الى قلبى أن يكون قراء هذا الكتاب من بين أفراد الجمهور العاديين الذين لا تشغل هذه القضايا من اهتمامهم الا قدرا ضئيلا .

انني أحب أن يكون كتابى هذا فى متناول جمهور المسرح ، ليحب من خلاله فن المسرح ..

كما أتمنى فى نفس الوقت أن يضيف هذا الكتيب الصغير الى خبرة المتفرج بحيث يستطيع أن يتلقى من فوق المنصة متعة روحية أكبر ..

ويلزمنى أن أشير للقارىء الى أن هذا الكتاب قد كتب ونشر للمرة الأولى عام ١٩٦٥ ، أى فى ذروة ما نسميه بنهضة المسرح فى الستينات وما أثارته النهضة من أسئلة واجابات .

ما هو فن المسرح ؟

ان هذا الفن يتـألف بالطبع من عنـاصر مـادية ظاهرة ..

فالداخل الى المسرح ، يجلس فى الصالة ، يواجهه ستار يحجب عنه ما يعده الفنانون لمتعته تلك الليلة ..

وهو جـالس فى مقعـده قبـل العرض ، يفكر بالضرورة فى أن ما سيعرض عليه الان ما هو الا تمثيلية كتبها المؤلف الفلانى ، ويؤدى ادوارها ممثلون معروفون له . اى انه يعرف سلفا ان ما سيجرى على المنصة امامه ليس هو الحقيقة . ان القتيل الذى سيطلق عليه النار فى الفصل الثالث لن يموت ، وان الزوجة التى ستخون زوجها لن تسبب له فى الحقيقة اى ألم ، لانها لن تخونه بالفعـل .. بل ان الزوج ليس زوجها اصـلا ، وان

الدموع التى ستنهمر امامه دموع غير حقيقية ، والالام التى سيكون هو شاهد العيان لهـا ليست آلاما عـلى الاطلاق ..

ان الأمر كله يبدو كلعبة قليلة التسلية ..

ولكن ما هذا السر العجيب الذى يجعـل المتفرج نفسه ، وهو عارف بسر اللعبة المزيفة ، ينفعـل بهذه السخونة ؟ ما الذى يجعل النساء يذرفن الدموع الحقيقية شفقة على البطلة ، وهن يعلمن بالتأكيد أن دموع البطلة دموع كاذبة ؟ .

السبب يكمن فى ارادة التقمص . ان المحـاكاة مظهر من مظاهر هذه الارادة . وسواء أكانت المحاكاة مظهرا طفليا أو غريزيا ، فان الجهد الذى تبذله الممثلة لتتقمص دور الزوجة الخـائنة يوازيه جهد من نفس النوع تبذله المتفرجة لتتقمص دور شـاهدة العيـان للخيانة الزوجية ..

ان الجهد الذى تبذله الممثلة لايهام الجمهور انهم يشهدون وقائع حقيقية يقابله ويوازيه جهـد يبـذله المتفرجون لايهام انفسهم بنفس الشىء .

ان المتفرج فى المسرح ليس شخصا سلبيــا باردا يستقبل ما يعرض عليه وهو هامد ٠٠ وانما هو شخص من نفس الجنس الذى ينتمى له الممثل والمؤلف ، من نفس الجنس النزاع الى افتراض المواقف المؤثرة ، ثم التــأثر بها ٠٠ النزاع الى سمــاع ورواية الحواديت وتقمص شخصيات *ابطالها ، واضمار الجزع على مصائر* الفاضــلين منهم واضمار السخط على الشريرين ٠٠ النزاع الى مشــاركة المحزونين مشــاركة وجــدانيــة « حقيقيــة » ٠٠ وهو عــارف تماما وقادر تماما على التمييز بين الافتراض والواقع ، والقص والحقيقة ٠

ـ انه من نفس هذا الجنس النزاع الى « الكــذب الفــاضل » ـ الفن ـ والتأثر به ٠٠ بل الى الاتفــاق الجماعى على هذا النوع من الكذب ، والتأثر به تأثرا جماعيا ٠٠

ان عمل الممثل هو ان يوهمك بأن ما يجرى أمامك حقيقى ٠ وعمل المتفرج هو ان يوهم نفسه بأن ما يجرى أمامه حقيقى ٠ وكلا العملين لذيذ ممتع ، ويصبح أمتع وألذ كلما كان الايهام محبوكا ، وكلما كان موضوع الايهام مما يشغل خواطر الناس بعنف ، ومما يؤثر فيهم بحق ٠

ومن هذه الحقيقة يسعنا أن نفهم السبب الذى يجعل من المتفرج مشبوب العواطف ، الواعى بالحياة وظروف المجتمع من حونه نوعا ممتازا من المتفرجين • انه نفس السبب الذى يجعل الممثل أو المخرج أو المؤلف مشبوب العواطف ، الواعى بالحياة وظروف المجتمع من حوله نوعا ممتازا من الفنانين ••

هو نفس السبب الذى يجعل من المسرحية المعنية بالظروف الاجتماعية الجادة الحية ، الواعية بها ، المتعقلة لها ، أكثر تأثيرا فى الجمهور الواسع •• لأن الافتراض فيها قريب التناول للجمهور العريض ، لان ثمة ايضا ما يحفز كل رجل وكل امرأة فى الصالة على مشاركة الفنانين هذا الافتراض ، والتجاوب معه ، والاندماج فيه • هذه دائما مسرحية أصلح من المسرحية التى يصعب أن تثير فى المتفرج العادى حافز التوهم . ويصعب أن تحفزه على افتراض امكان حدوث وقائعها• أو تثير لهفته على مشاركة أبطالها مصائرهم ••

ولذا فان التدريب والتربية الفنية والاجتماعية والثقافية لازمة للفنان ، ولازمة للمتفرج سواء بسواء ••

ان الجمهور هو ايضا من العناصر المادية الظاهرة فى فن المسرح ، كسائر المكونات المادية لهذا الفن ٠ وتدريب وتربية هذا الجمهور لازم كتربية وتدريب سائر الفنانين

ان الجمهور عنصر ايجابى فى فن المسرح ٠٠ ولا يمكن تصور العمل الفنى المسرحى بلا جمهور ٠٠ بالضبط كما لا يمكن تصور مثلث بلا أضلاع ثلاثة ٠

ان الجمهور ضلع من اضلاع هذا المثلث ٠٠

وظيفة الديكور

عندما تدق دقات المسرح ، وتنفرج الستار ، يشهد الجمهور على الفور الديكور والاكسسوار والممثلين ..

فاذا كانت حوادث المسرحية تجرى فى صالون قصر ارستقراطى فالاغلب ان يصور الديكور حوائط ومنافذ هذا الصالون ، وان يكون الاثاث واللوحات المعلقة على الحوائط والثريات والسجاد وسائر أدوات الاكسسوار مصورة لهذه البيئة التى اختارها المؤلف لتجرى فيها حوادث المسرحية ..

ان فائدة الديكور والاكسسوار أولا .. هى ابلاغ المتفرج ان الحوادث التى سيشهدها تجرى فى بيت معين ، فى بيئة معينة ..

وقد شهـد فن المسرح فى عصور مختلفة فنـانين للديكور يتصفون بالمبالغة والتدقيق الشديد فى مطابقة فنهم للواقع .. فهم شديدو الـكلف بزينـة الحوائط وبأنواع السجاد وانواع اللوحـات المعلقة .. شديدو التدقيق فى مطابقة الملابس والزينات لظروف العصر الذى تجرى فيه آحداث المسرحية ، وكأنهم يلحون بشدة على المتفرج ليقتنع بأن ما يشهده بيئة حقيقية ستجرى فيها حوادث حقيقية .. !

حقا ان مطابقة الديكور للواقع تعين المتفرج فى جهـده لتمثـل احداث المسرحية .. تعينه فى جهـده لاقناع نفسه بأن ما يجرى أمامه حقيقى .. ولكن المتفرج وهو يبذل هذا الجهد لا ينخدع ابدا الى الحد الذى ينسى فيه انه دفع ثمن التذكرة ، وانه جالس هنا ليتفرج على تمثيل فى تمثيـل .. ان وظيفة فنان الديكور هى أن يدل المتفرج ـ ليس الا ـ على المكان والزمان المفترضين، ان يدله على ان هذه الاحداث التى يشهدهـا تجرى فى مكان معين فى عصر معين . ان مهمته الحقيقية لا تتعدى هذه الاشارة البسيطـة الواضحة ، ولا يمكن ان تكون مهمته أبدا المبالغة بقصد خداع المتفرج عن زمانه ذلك المساء ، وعن مكانه فى صالة المسرح .. !

بـل ان المبـالغة والافراط في تزيين الحوائط وتراكم التفصيلات وقطع الاثاث فوق المنصة يؤدى اثرا غير مرغوب فيه ، فانه يسرق عين المتفرج ويصرفها عن الممثلين ، والممثلون هو العنصر الأساسى فوق المنصة ، العنصر الذى لا ينبغى ان ينشغل عنه المتفرج لحظـة واحدة .. فهم حمـلة النص المسرحى .. هم حمـلة الأفـكار والعـواطف والمواقـف التى تـكون العمـل المسرحى ..

حدث فى احد مسارح لندن الكبرى ان بالغ المخرج ومصمم الملابس فى تأكيد آثر من آثار بيئة مسرحية عظيمة هى « مرتفعات وذرنج » فوضعوا نتفا من القطن على أكتاف البطل « هيتكليف » وهو داخل بيت حبيبته من جو عاصف فى الخـارج ، فى مشـهد من المشاهد المحورية فى المسرحية . وتوجه البطل فور دخوله المنصة الى المدفأة مادا يديه ليصطلى بينما هرولت اليه الحبيبة لتشاركه مشهدا من اعنف المشاهد واعظمها تأثيرا .

وفى هـذا المشهد لاحظ المخـرج ان الجمهـور قد استيقظ من حلمه فجأة ! وتمايلت الرؤوس عـلى الرؤوس ، ودار الهمس الخافت والاشارات المستحيية :

ـ الثلج لم يذب .. !

ان انصراف الجمهور عن مشهد كهذا كفيل ببث الرعب فى قلوب الفنانين . ولذا فقد سارع المخرج ليتلافى هذا الخطر .. ليحقق تركز انتباه الجمهور والاستحواذ على عواطفهم وألبابهم للمشـــهد الرائع ، فاستبدل بالقطن فى الليلة التالية مادة كيماوية بيضاء سريعة الذوبان ينشرها البطل على كتفيه قبل دخـوله المنصة فسرعان ما تذوب وتختفى ..

ولكن خاب أمل المخرج وصدم تماما ، حين لاحظ فى الليلة التالية انصراف الجمهور تماما عن المشــهد وارتفاع نبرة الهمس المشدوه .

ـ هذا ثلج حقيقى . يا للبراعة !

وآخرون يجادلون فى ذلك ..

حينئذ اكتشف المخرج بخبرته وتجربته انه لا لزوم اطلاقا لهذه التفاصيل المتحذلقة . ما لزوم الثلج أو القطن ، والممثل نفسه قدير على التعبير عن المعنى كله برجفة خفيفة ولهفة طبيعية على بلوغ المدفأة !

ان هذا المثل يمكن أن ينسحب على سائر المكونات المادية التفصيلية للمكان والزمان فوق منصة المسرح..

ما حاجتنا للتدقيق فى تصوير الديكور •• وجمع قطع الأثاث وثقل الملابس، ما حاجتنا للافراط فى تزيين كل شىء ، ما حاجتنا للهفة على أن تطابق هذه الأشـياء الواقع •• اذا كان المتفرج لا ينسى لحظة واحـدة أن الساعة العاشرة مساء ، وانه موجود فى صالة دار الأوبرا يشهد مسرحية كذا ؟

ان ضروب البراعة والحيلة والخـداع فى هـذا المضمار حقيقة بالفشل واحداث عكس الأثر المطلوب ، ولا ينجم عنها الا شرود الجمهور وانصرافه عما ينبغى أن يشغله الى مالا ينبغى أن يشغله ••

ان الذى بين الفنان والجمهور عقد اتفاق من نوع غريب ، انه اتفاق على الكذب ، على الايهام والتـوهم وهذا العقد يكفله استعداد طيب من قبـل الجمهـور للتمشى مع الافتراض الذى افترضه الفنان ، استعداد للتصـديق بالاشـارة المختصرة حيث تكفى الاشـارة المختصرة •

وكل جهد يبذله الفنان ظنا منه انه انما يخـدع المتفرج عن زمانه ومكانه ويسلب يقظته سلبا تاما •• انما هو جهد خائب ، ومضيعة للوقت ••

فما بالك اذا كان هذا الجهد ذاته يخل بالتــوازن المطلوب فى العمل المسرحى ، ويصرف انتباه الجمهور عن الأهم ليشغله بغير المهم ٠٠

الديكور اذن مهمته الاشارة لزمان ومكان المسرحية ٠ مهمته أن يدل المتفرج عــلى البيئة التى تجـرى فيهــا الحوادث من أقصر الطرق ، بأقل المواد وأبسطها ٠٠

ولا يفوتنى هنا أن أؤكد أيضا ان تراكم الأثاث والاكسسوار فوق المنصة يعوق حركة الممثلين المطلقــة ويقيدهم حيث يريدون التدفق فى حيوية ، ويخفى فى الأغلب أجزاء من أجسامهم ٠٠ والجسم الانســانى ـ بغض النظر عن أى اعتبار ـ هو أجمل ما فوق المنصة ، وأقدر جهــاز للتعبير بالحركة وبالســكنة ، بالاشــارة وبالجمود تعبيرا حيا رشيقا ٠

كما ان الوان الحوائط اذا كانت مبهرجة صارخة تميت شكل الممثل وتجعل منه ظلا كئيبا فى بحر الأضواء ٠ ان الملابس الكثيفة أيضا ، والزينة المفرطة ٠٠ تسحق الممثل وتلغيه تماما فوق المنصة ٠ فاذا نحن فى معرض أزياء ـ عصرية كانت أو تاريخيــة ـ لا فى مسرح للدراما ٠٠

اننى أفضل دائما آن تختفى الأشياء الجامدة وراء الممثل الحى ، لا آن تخفيه • فالممثل هو أقدس العناصر المادية فوق المسرح •• وهــو أقدر من كل ما عداه ــ بحيويته وملكاته المتنوعة ــ عــلى آن يصور موضــوع وجو وتفاصيل المسرحية •• ولا عجب فى ذلك ، فانه فوق المنصة ، هو الانسان !

كيف يمكن آن يعول المخرج فى تصوير جو مسرحيته عــلى الكراسى والأرائك والحــوائط ، ولا يعول عــلى الانسان الحى ؟ ••

من هذا المفهوم تنطلق مدارس وتيارات حديثــة مختلفة تناصر الممثل وتخذل الديكــور والاكسسوار ، داعية لاطلاق الآفاق أمام الممثل وتضييق نفوذ الأشياء الجامدة التى تحوطه • فمن هــذه المدارس والتيارات مااتجه الى الغاء الديكور والأكسسوار تماما حتى ليتحرك الممثل فى أرض محايدة تمام الحياد ــ رمادية غالبا ، أو سوداء أو بيضاء ــ ليس فيهــا ادنى ما يلفت نظر المتفرج • ومنها ما اتجه الى تلخيص الديكور تلخيصا شديدا ، ومنها ما اتجه الى اســتخدام اشارات رمزية مقتصدة ••

ونستطيع أن نطلق على ناتج هذه المحاولات اســم

الديكور المختصر أو الملخص ٠٠ وأود آن انبه الى الفرق بين هـذا الأسلوب فى التبسيط وبين الأسلوب الرمزى فى تصميم الديكور ٠٠

والحقيقة ان أول ديكور ملخص من نوعه شهدناه فى بلادنا فى السنين الأخيرة قد صممه المخـرج الملهم حمـدى غيث لمسرحيـة تحت الـرماد « آفول القمـر لشتاينبك » سنة ١٩٥٦ ٠٠

ففى ديكور هذه المسرحية جرد حمدى غيث غرفة الاستقبال فى بيت العمدة « حيث يجرى المشـهد » من حوائطهـا واكتفى من الباب بهيكله المجـرد ، وبذلك استطاع أن يظهر فى خلفية المسرح جزءا من الحديقة به شجرة صغيرة جرى تحتها تنفيذ حكم الاعدام عـلى عامل نرويجى بيد سلطات الاحتـلال النازية ٠ وهـو مشهد تمثيلى صامت اسـتطاع حمـدى غيث آن يضيفه للمسرحية بمجرد استغنائه عن حوائط الغرفة ، وكان أحد الفوائد العديدة التى استفادها من أسلوب تلخيص الديكور ٠٠

أذكر هذا المثل لما تواتر فى تلك الأيام بين النقاد من أن حمدى غيث عمد الى الأسلوب الرمزى فى تصميم الديكور ٠٠ وهو خطأ ظاهر ٠

فمثل هذا الأسلوب فى تصميم الديكور لا يعدو أن يكون تلخيصا أو اقتصادا فنيا ، لا يخرج عن الأصول الواقعية الأساسية فى شيء ..

أما الاشارات الرمزية فى الديكـور ، فلا أعرف صورة واضحة مشبعة لها الا فى انتاج المخرج الفنـان القدير نبيل الألفى ..

وسـأضرب مثـلا عـلى منزعه الرمزى بمسرحية « ايزيس » توفيق الحكيم حيث عمد نبيل الألفى الى ان يدخل جمهور الشعب فى الفصل الأخير ليحكم بين حوريس وأخيه طيفون فى نزاعهما على الحكم فوق منصة وضع على أرضها قبة كروية قليلة الارتفاع كأنها شريحة من الكرة الأرضية ، اشارة الى أن جمهور المحكمين ان هم الا البشر ساكنو الكرة الأرضية ..

وامثلة الرمزية كثيرة فى ديكـورات نبيل الألفى .. الساعة الواقفة دلالة على جمود الحيـاة ، السـلم الصاعد أو الهابط فى خلفية المسرح لتدل حركة الممثلين عليه أما على التسامى أو التدهور .. الى آخر هـذه الاشارات الشاعرية الرقيقة ..

وأرجو أن أنوه هنا بأن أسلوب الديكور مهما كان مصممه فنانا مبدعا انما يحكمه مزاج المخرج ورغباته فالمخرج بالنسبة لكل فنانى المسرحية هو مايسترو الأوركسترا الذى يضبط كل جزئيات هذا العمل الجماعى العظيم ..

كما أحب أن أؤكد ان هذه الأساليب المختلفة لابد أن تصدر عن منطق متكامل متناسق .. أى ان موقف المخرج من الديكور لابد أن ينسجم تماما مع موقفه من النص المسرحى ، وموقفه من اختيار منطق الاخراج . فلابد للمخرج من أن يقدم عملهالفنى متكاملا وعناصره منسجمة تماما . فيستحيل أن نتصور ديكورا رمزيا لمسرحية غير رمزية ، والأداء التمثيلى فيها طبيعى ! والا كان ذلك ترقيعا مثيرا للنفور ونوعا من النشاز ..

الخلفية التشكيلية

اذا كان الحديث قد ساقنا لمقارنة عابرة بين مزاج وفن كل من نبيل الألفى وحمدى غيث ، فلا بأس من أن نسترسل فى هـذه المقارنة بعض الاسترسال بقصـد التفريق بين اتجاهات طليعة مخرجينـا المسرحيين فى صدد تكوين الخلفية التشكيلية المسرحية ·

الديكور يصممه رسام بالطبع ·

ولكن عمل الرسام محدد بعدة اعتبارات ··

أولها : أسلوب المسرحية ، سواء أكانت رمزية أو سيريالية أو واقعية أو طبيعية أو خيالية « فانتازيا » · الى آخر هذه الألوان ··

وثانى اعتبار يقيد الرسام هو اتجـاه المخرج فى تفسير المسرحية وأسلوبه فى عرضها .

ومع أن مصمم الديكور أمامه المجال للابداع الفنى، فالمخرج هو الذى يحـكم الأسـلوب والمنحى المتبع فى تصميم الديكور ..

ويميل نبيل الألفى الى المنحى الرمزى والشاعرى الـرقيق ، والى الاهتمام بالقيمة الزخرفيـة للخلفيـة المسرحية والى استخدام الألوان الظاهرة الموحية بجـو ودلالات المسرحية ..

ان مشاهدة مسرحية من اخراج نبيل الألفى يثير فى النفس متعة جمالية وزخرفية أكيدة ، وتتبع اشاراته الرمزية فى الديكور والاكسسوار ليس بالأمر السـهل للمتفرج العادى ولكن العارف بفن الالفى يلحظه ويزيد فهمه لمغزى عرض المخـرج ويغتبط به ـ رغم انه قد يبدو مبالغا فيه أحيانا ..

أما القيمة التشكيلية التى يميل اليها حمدى غيث فهى نظام المجموعات ممثلين أو كومبارس فوق المسرح، ان لحمدى غيث حسا تشكيليا رائعا فى تنظيم المجموعات

فوق المنصة وفى استنباط الجمال من حركتها المتناسقة وتشكيلاتها المتغيرة ..

ولذا يميل حمدى غيث الى استخدام المستويات المختلفة فوق المنصة ، ودرجات السلالم العريضة ، لأن حركة الممثلين والمجموعات صاعدة وهابطة تضفى على شكل العرض جمالا أخاذا ..

ان الجمال التشكيلى ، والمقابل الصوتى له عند المخرجين ، ينسجم تماما مع اهتمامهما التشكيلى أيضا بتوزيع النور والضوء على المنصة ..

ومع أن ميل نبيل الألفى الى حيل الاضاءة الساحرة يحكمه مزاجه التشكيلى ، فان ميل حمدى غيث فى هذا الصدد يحكمه مزاج تعبيرى ، ولذلك فحمدى غيث يميل أكثر الى الأبيض والاسود فى ألوان الاضاءة والى استخدام النور والظل فى النقلات الدرامية كعامل معبر أكثر منه مسحة جمال ..

أما المخرج المبدع عبد الرحيم الزرقانى فانه ينفرد بين مخرجينا المبرزين كلهم بمنحى أكثر بساطة وأكثر جرأة فى نفس الوقت . ولا عجب ، فان الامكانيات الواسعة للعبة المسرح هذه كما تحتاج الجرأة لاستخدامها

تحتاج الجرأة أيضا للاستغناء عنها والاعتصام بالبساطة والسهولة ..

يميل عبد الرحيم الزرقاني للديكور الواقعي ، ولكنه حريص على بساطته في الالوان وفي التركيبات ، وفي مطابقته بشكل عام للواقع ..

وعبد الرحيم الزرقاني فنان مقتصد جدا ، زاهد في زخارف الخلفية المسرحية ، وفي حيل الاضاءة ، وميال بطبعه للمسرح الواقعي البسيط ..

ولكن عبد الرحيم الزرقاني مخرج مدقق في قيادة الممثلين ، وهو كممثل قدير ، وكمعلم تمثيل قدير يميل الى ابراز جمال هذا الفن وقدراته غير المحدودة فوق المنصة ، والاعتماد عليه أولا في التعبير ، والاعتماد عليه أيضا في تيسير ما في النص المكتوب من صعوبة ، وفي تلخيص الأفكار من أي تعقيدات ..

ان عبد الرحيم الزرقاني مخرج يحب الوضوح ، والجلاء والبساطة والواقعية وله قدرة تلفت النظر على مخاطبة الجمهور العريض ..

الممثـــل

لعل أوضح ما فوق المنصة هو الممثل ٠ ان الممثل هو ملك المنصة ٠٠

لا أريد أن أقول ان النص المسرحى وان جهد المخرج وعبقريتـــه تنتقـل الى المتفرج عن طريق الممثـل ٠٠ ولا أريد أن أقول ان الممثـــل هو حامل النص وحامـــل ملكات المخرج الى المتفرج ٠٠ فذلك معناه ان الممثـــل عنصر سلبى تماما ٠٠

ان الممثل ليس مجرد سلك يصل المؤلف بالمتفرج، ويوصل شحنات ليس هو مصدرها ، وانما هو شىء أهم

من ذلك وأعظم ، فان له ملكاته الخاصة وعبقريته الخاصة التى يستطيع بها أن يثرى العمل المسرحى كله ويضيف اليه من عنده ، وان يحقق الصلة الروحية بين العمل المسرحى كله والجمهور . انه هو الذى يستقطب عواطف وانفعالات وأفكار الجمهور ، وهو المسئول ، وله الفضل كله ، فى أن يؤثر فى الجمهور تأثيرا يتفق مع أفكار المؤلف والمخرج . وهو الشخص الذى يستطيع بملكاته الخاصة ، فوق قيمة النص وفوق جهد المخرج ، أن يصنع من الكلمات المطبوعة ، ومن الحركة والاشارات التى يرسمها المخرج لتفسير النص ، استرسالا غير ميكانيكى .. غير هامد .. أن يصنع من كل هذا شحنة وجدانية سحرية تأخذ المتفرج وهو مشدوه معلق الأنفاس الى وديان التأمل والحس العميق ، وتلتقى به فى خضم الأفكار والأحاسيس التى رسمها وخططها المؤلف والمخرج على الورق ..

ويتساءل المتفرج فى البدء دائما : هل من الأوفق أن يؤدى الممثل دوره أداء أقرب الى الطبيعة ، أم أنه من الأوفق أن يضرب عرض الحائط بالأداء الطبيعى ويصطنع بعض المبالغة أو التحوير لزيادة التأثير على الجمهور ؟ وحول هذه القضية آراء مختلفة أبداها عدد من المثقفين و الجمهور فى مختلف المجالات ..

ولكى نناقش هذه القضية لا مفر من آن نخوض فى مختلف الدعاوى التى ادعت بها مختلف التيارات الفنية ضد التصوير الطبيعى فى الفن ٠٠ وهذا لا أريده هنا ٠٠ وانما سأقتصر على الاستناد الى آن مختلف التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة ترفض محاكاة الطبيعة فى الفن سواء أكانت هذه المحاكاة مذهبا للأدب أو للتصوير أو للموسيقى أو للتمثيل ٠٠

ويحسن بنا الآن أن نعود لما بدآنا به ، وهو التساؤل عما اذا كان المتفرج فى صالة المسرح يمكن خداعه عن زمانه ومكانه ، وايهامه ان الذى يجرى أمامه احداث طبيعية ينسجها أبطالها الحقيقيون فى الحياة ؟ ان ذلك مستحيل ٠ فالمتفرج يعى دائما انه آنما يشاهد تمثيلا لمسرحية مؤلفة ، ويعى دائما أنه جالس فى دار الأوبرا، وانه سيتاحله بعد نهاية المسرحية آن يلحق بالمواصلات٠ فمن ضياع الجهد وطلب المستحيل الاستغاثة بأسلوب مطابقة الطبيعة فى الأداء التمثيلى بقصد خداع المتفرج وايهامه بغير ذلك ٠٠

ان الممثل الذى يضرب عرض الحائط بالأداءالطبيعى انما يسلم بالأمر الواقع ، ويبدآ بالبديهية البسيطة التى وضحتها ٠٠ وان ذلك يتيح للممثل فرصة لا حدود

لها ، أن يطوع أداءه ويلونه بأوفق أساليب الأداء لاحداث الأثر المطلوب على المتفرج ، ويتيح له فرصة واسعة جدا لاظهار ملكاته واضافة جهد من عنده ..

الفن ليس تصويرا للطبيعة ..

انه تحوير للطبيعة ، وتوفيق بين عناصرها المختلفة بقصد تمييز خصائصها الدالة عليها ..

ان المصور الذى يرسم مناظر الطبيعة لا يتقيد بنقلها حرفيا على لوحته كما هى فى الطبيعة ، وانما يعمد الى اختيار الأغراض التى يرسمها من بين مختلف الكائنات الطبيعية ، والى اختيار الزاوية والبعد ودرجة الاضاءة المناسبة لتحقيق موضوعه ، بل انه يعمد أيضا الى تحوير الألوان والمساحات واضافة ما يخدم هذا الموضوع ، حتى ليمكننا أن نزعم انه يصطنع من الأدوات والأغراض الموجودة فى الطبيعة تكوينا خاصا متميزا وأسلوبا خاصا متميزا يعكس فلسفته هو عن الطبيعة ..

كذلك فالممثل يستقى خاماته من الحياة اليومية للناس ولكن أسلوبه فى الأداء ينبغى أن تكيفه قدرته على التحوير والتوفيق والاختيار .. حتى لو كانت

النتيجة النهائية لا تطابق الطبيعة •• بقصد تحقيق فهمه للدور ، وضمان التـأثير فى الجمهـور ، وكفالة الجرس العذب الجميل لكلمات المسرحية ••

أعرف ان ممثلين بعينهم ، أو تيارا من الممثلين — لو صح تسميتهم كذلك — يتكلفون المبالغة الشديدة فى التعبير ، وبخاصة التعبير عن الاحزان ، وان ذلك خليق بأن ينفر الجمهور نفورا شديدا ••

وأعرف ان تحرير الممثل من التزام الأداء الطبيعى سيعقد حرفته أمامه ، وسيدفع به فى متاهة لا نهاية لها ، ويوقعه فى الحرج • ولكن الحرية دائما كذلك • الحرية تجعل مهمة الانســان أعقد ومســئوليته أبهظ وتبعاته أعظم • ولا مفر للممثل من أن يخوض هــذه التجربة ، وأن يبحث بنفســه ولنفســه عن بديل عن الأداء الطبيعى ••

ان الاقلاع عن الأداء الطبيعى هو الاقلاع عن بر الأمان الى البحر الواســع المتشعب المســالك المحفـوف بالخطر • ولكن على الممثل أن يبحر بقلب ثابت ، وأن يتخذ من ثقافته وخبرته ووعيه وحسه هاديا وشراعا ••

كما لا يفوتنى أن انبه الى أن أسلوب الأداء الذى ينبغى للممثل لابد آن يكون منظرا تنظيرا جيدا ، وأن يكون صادرا عن ثقافة وعن وعى ، وآن يكون للممثل فى أدائه نظريته العاقلة ودفاعه المعقول ..

كما أن هذا الأسلوب لابد له آن ينسـجم انسجاما تاما مع طبيعة المسرحية وطبيعـة الاخراج وأسلـوب الممثلين الآخرين . فالعبقرية فى المسرح لا يمكن أن تكون عبقرية فردية ، والعمل المسرحى بالتأكيد عمـل جماعى ، لا يحقق امتيازه آبدا الا بالتوافق والانسجام بين عناصره المختلفة .

ويتساءل الجمهور عادة : هل ينبغى للممثـل أن يندمج فى دوره بحيث يستغرقه الوهم الذى هو صانعه ، ويفقد الوعى تماما بحقائق اللعبة التى يلعبها ؟

ان الممثل ليندمج آمامنا فى الموقف حتى ليخيل لنا آنه نسى نفسه تماما ، وانه قد عبر الخط الحرج الفاصل بين الحقيقة والوهم . انه توصل الى درجة ايهام نفسه بأنه هو هو المهدد بخطر القتل، آو هوهو الزوج المخدوع، أو هوهو الحبيب الخـائب .. انه من فرط انفعاله وتقمصه قد أصبح فى النهاية هو البطل بذاته ولم يعد

هو الممثل المحترف الذى يتقاضى أجره ليلبس كل ليلة قناعا مختلفا ..

وهذا غير حقيقى ، ولا ينبغى للممثل ..

ان بعض الممثلين ينسون أنفسهم لحظة فوق المنصة، وبالوقعة الممثل الآخر اذا كان هو الذى سيتلقى صفعات « زميله المندمج » فانه حينئذ سيتلقى صفعات حقيقية يطيش لها صوابه ..

من البديهى اننا مع افتراضنا أن المتفرج لا يفقد وعيه أبدا بالزمان والمكان، أن نؤكد أن الممثل بالأحرى، وهو المدرب المحترف ، لا يفقد ولا ينبغى له أن يفقد وعيه بالزمان والمكان لحظة واحدة ، ان كل شىء فى المسرح ــ كما فى سائر الفنون ــ مخطط سلفا ومنفذ بوعى كامل ويقظة أكيــدة . ان الغيبوبة هى متــاهة المجذوبين لا الفنانين ، المتأثرين لا المؤثرين .. وينبغى للممثل كفنان الا يذهب وعيه أبدا ، والا يتأثر بدوره أكثر مما يؤثر بهذا الدور .. والا انقلب كل شىء الى أضحوكة ، مثيرة للهزء والرثاء ..

ينبغى للممثل أن يعى دائما بأنه انما يمثل ..

وذلك ادعى ليقظــة ملــكاته ولقــدرته الدائمــة على الاستنجاد بكفــاءته على التعبير والاحتفــاظ بتوازنه العاطفى والانفعالى ٠

أن انفعال الممثل ليس مدخلا الى الغيبوبة، وانما هو انفعــال ارادى يقظ يحكمه حكمــا أكيدا وعى الممثل ويقظته وعقله ٠ والممثل بتحكمه الأكيد فى انفعاله يصبح سيدا للموقف يعطى بقدرته ما ينبغى ويقتصد حيث ينبغى ، بميزانه الدقيق الذى تكسبه اياه ثقافته وخبرته ٠٠

ان الممثل اذا فقد هذا التحكم الواعى يفقد سيطرته على فنه وموهبته وقدرته على التأثير فى الجمهور ٠

ان التمثيل وظيفة ككل الوظائف ، لا يســتطيع الانسان أن يؤديها على أكمل وجه الا وهــو فى تمام اليقظة والانتباه ٠

ومع ذلك فالمفروض فى الممثل أن يتقمص دوره تقمصا ، وأن يعمل على ايهام المتفرج أو بالأحرى على مساعدة المتفرج على ايهام نفسه بأنه ليس فلانا الممثل وانما هو الامبراطور نابليون ٠ ولكن هذا الايهام ايهام من نوع خاص ٠ انه ايهام من قبيل الافتراض الذى قد اتفق عليه الممثل والمتفرج باختيارهما المحض ، وبما

ينبغى من الاحتياط · وبما ينبغى له أيضا من السبك ولكنه مع ذلك ليس من قبيل التقمص المرضى الذى يجعل مجنونا فى الخانكة تتلبسه شخصية الامبراطور نابليون · الفنون ليست جنونا ، كما ليس الجنون فنونا ·

اننا نطلب من الممثل أن يبلغ بانفعاله واندماجه ذروة تساعد على توهمنا انه الامبراطور نابليون ، مع احتفاظه بوعيه بالقدر الذى يتيح له أن يسمع دبة فأر ضل طريقه الى المنصة قبل أن يراه ··

ان هذا التوازن بين اليقظة والاندماج يحققه الممثل بملكته التى تكفل له احكام الصنعة والسيطرة على أسرار وظيفته ودقائق عمله ··

هذا التوازن السحرى لا يقدر عليه غير الفنان الحقيقى ، حسن الخبرة بفنه ، دقيق الفهم مرهف الحس قوى الارادة ··

ان الممثل ليس ملك المنصة فحسب ، انه طاغيتها القوى· انه هو الرجل الذى يحكم العمل الفنى كله فوق المنصة ، ويحكم عواطف وألباب المتفرجين فى الصالة ،

بينما يكون المؤلف والمخرج يحتسيان القهوة فى البوفيه بلا أدنى سيطرة داخل المسرح ..

ان قوة الشخصية والارادة والقدرة على التأثر فى الآخـــرين .. هى للممثل من آهم الملـكات التى تحدد مستقبله .

أدوات الممثل

الجمهــور يدرك بوجه عام أن الممثل الذى يتحرك أمامهم انما يعبر عن دوره تعبيرا جيدا ، أو بالاحرى يصور دوره تصويرا جيدا ، دون أن يعرف غالبا ما هى بالضبط الأدوات التى يستخدمها الممثل ليحقق بها هذا التعبير أو التصوير · الجمهور فى الأغلب يعــزو كل كفاءة الممثل لموهبته الالهية السحرية · ولكن هذه الموهبة كسائر المواهب يكمن سرها العظيم فى قدرة الفنان على استخدام أدوات عمله بميزان دقيق ، والسيطرة عــلى هذه الأدوات ··

من الطبيعى أن أدوات الممثل هى فى الدرجة الأولى جسمه وخلقته ، فالممثل يستخدم أعضاء جسمه كلهــا

فى محاولته تقمص الشخصية المطلوبة .. عن طريق الحركة والسكون ..

أبرز هـذه الأعضـاء حباله الصوتية ، فالانسان يتميز عن سائر الكائنات بقدرة متفوقة عـلى تنـويع صوته . ليس الانسان كفصائل العصافير التى تنشـد طوال حياتها نغما واحدا أو نغمين ، وليس من فصيلة الحيوانات التى لا تقدر الا على طبقة صوتية واحـدة أو طبقات قليلة ، وليس من قبيل الريح الذى لا يصدر عنه الا درجات صوتية محدودة .

الانسان يستطيع بسيطرته وادارته لجهازه الصوتى ذى الكفاءة العـالية ، أن يطوع صـوته — لا ارتفاعا وانخفاضا فحسب — بل تنوعا قادرا عـلى أداء مختلف ألوان التعبير عن شتى الانفعالات البسيطة والمركبة ..

ومن الانفعالات ما هو بسيط كالحزن والفرح ، الدهشـة والأسى ، أو السرور والغضب ، أو الحب والحنان .. الخ وما هـو مركب من عديد من هـذه الانفعـالات .. فغضب المحب من محبوبته يختلف عن غضب المنتقم من خصمه ، وعن غضب الأم من ابنتها ، وغضب الشـيوخ المحـكوم يختلف عن غضب الشباب

الأهوج، وغضب السيد يختلف عن غضب العبد، وغضب الفقير يختلف عن غضب الثرى ، وغضب الضحية يختلف عن غضب ناصر هذه الضحية ، وغضب الرجل العصبى حاد المزاج يختلف عن غضب الرجل البليد .. الخ . لا أقصد اختلافا فى الكلمات التى تعبر عن هذا الغضب، ولكنه بالضرورة أيضا اختلاف فى نبرة الصوت التى تؤدى هذه الكلمات .

فى أحد اختبارات معهد تمثيل أوربى ، طلب من ممثلة ناشئة أن تنطق كلمة واحدة هى « ولدى » فى ثلاثين موقفا مختلفا ..

قال لهـا الممتحن : افترضى انك تستقبلين ولدك الصغير وهو خارج من غرفة العمليات بعد اجراء عملية ناجحة ، فكيف تنطقين كلمة : ولدى ؟

افترضى انه مات ..

افترضى انك سيدة ثرية وتنتظرين على رأس السلم فى قصرك الريفى ولدك العائد من مدرسته الداخلية .

افترضى انك كنت تداعبينه فى الشباك فسقط من بين يديك الى الشارع .

افترضى انه عبث بـ « فاز » آهداه لك زوجك ، الذى مات من مدة قصيرة وكنت محبة له جدا ، فكسره .

افترضى كذا وكذا ..

كيف تنطقين كلمة : ولدى فى كل مناسبة ؟ ..

الممثل اذن موكول اليه أن ينطق كلمات المسرحية بجهازه الصوتى الانسانى اللامحدود بحيث يعبر بدقة وبسيطرة كاملة ، وبفهم سليم ، وبحس مرهف .. عن الكلمات التى كتبها المؤلف ..

ولكن موهبة الممثل لا تنحصر فقط فى القدرة على التعبير بالصوت ، ولكنها تنطلق الى آفاق واسعة من القدرات على التعبير بالوجه وبالعينين ، بالذراعين وبالكفين ، بالوقفة وبالجلسة بالمشية وبالسكنة ، بالكلام وبالصمت ..

ان الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير متعدد الأدوات . وهو بفهمه وبحسه وبملكاته يحرك أو يجمد هذه أو تلك من الأدوات فى توافق وفى انسجام محسوب بحيث يؤدى دوره على الوجه الأكمل ..

ان الممثل الكفء ليستطيع اذا اقتضى الأمر - وانه ليتدرب على ذلك خلال دراسته - أن يعبر عن أى من المواقف المطلوبة بسائر الأدوات دون صوته ، أى انه

يستطيع أن يعبر عن هذا الموقف أو ذاك دون أن يتفوه بكلمة واحدة ·· أى بالتمثيل الصامت ··

ولابد أن أنبه الى أن هذا التمثيل أو التعبيرالصامت ليس من نوع قدرة البكم عن التعبير عن طلبـاتهم · فقدرة البكم هذه انما هى قدرة على الاتصال بالعـالم الخارجى من خلال اشارات رمزية ذات معنى مبـاشر وبسيط باستخدامأدوات محدودة هى فى معظمها اليدان وأصابعهما ··

ان اشارات البكم شفرة من رموز حركية تحل محل الكلمات ·· أما تمثيـل الممثلين الصامت فأدواته غير محدودة ووظيفته التعبير العميق المؤثر عن انفعـالات وعواطف ومواقف مركبة يصعب فى أغلب الأمر أن تعبر عنها مجرد الكلمات ··

ان امرأة بكماء من عامة الناس لا يمكن أن تعبر بالاشارة عن المواقف المفترضة من ابنها والتى كانت موضع اختبار الممثلة السالفة الذكر فى المواقفالثلاثين التى أشرت اليها ، أو أن تجتاز ذلك الامتحـان الصعب

ولكن الممثلة الكفء تستطيع دون أن تنطق كلمة

« ولدى » أن تعبر فى صمت عن انفعالها بهذه المواقف كلها ..

ان أروع مثل للتمثيل الصامت يمكن أن أسوقه هنا ، هو عبقرية العصر الفنان المتفرد شارلى شابلن فى أفلامه الصامتة والناطقة على السواء ..

★★★

يتساءل المتفرج عادة وهو ازاء جورج أبيض فى دور يوليوس قيصر مثلا ، عما اذا كان من الأوفق فى فن التمثيل ، أن يتاح له باستمرار أن يرى يوليوس قيصر دون جورج أبيض ، أو أن يرى جورج أبيض دون يوليوس من الذى ينبغى له أن يختبىء خلف الآخر ، الممثل أم الشخصية ؟ من الذى ينبغى له أن يطغى على الآخر ؟ من الذى ينبغى له أن يخبىء الآخر ؟

بعض المتفرجين يخيل له أن كفاءة الممثل وقوة شخصيته وتميز طابعه فى التمثيل لابد أن يطغى بالضرورة على الشخصية ، وهذا ينسجم تماما مع ما تكتبه اعلانات منتشرة فى الميادين العامة . اذ يعد الاعلان الجمهور بجورج أبيض فى دور يوليوس قيصر، وهذا خطأ .

ان من قدرات الممثل غير المنكورة ، قدرته على

التلاشى وراء الشخصية ، فان الممثل لابد له آن يخضع كل قدراته وكفاءته لغرض واحد ، هو تصوير شخصية رجل آخر ، ربما كانت تختلف اختلافا بينا وأكيدا عن شخصيته • كلما تفوقت قدرة الممثـل اتضحت أكثر فأكثر معالم الشخصية ، واختبأت أكثر فأكثر معــالم الممثل • ان الممثل لا يخبيء شخصيته ويقــدم شخصية البطل بالاستعانة بفنون الماكياج فحسب • ان المكيــاج أبسط الفنون فى هذا المجال •• فاللحية أو الشــارب الكث •• صفرة الخدين أو توردهما ، خصلة الشعر أو النظارة السميكة على العينين •• لا تصنع شخصية البطل فوق المنصة •• انها مجرد مقدمات اولية وشكلية ، ان قدرة الممثل الممثل عنالتصوير والتعبير والتقمص خلال المواقف والكلام والصمت والسـكون والسيطرة عــلى معانى المسرحية والتدفق لابراز معالم الشخصية الموكل اليه تصــويرها هى التى تصنع شـخصية البطل فوق المنصة ، هى التى تساعد المتفرج على ايهام نفسه انه حيال قيصر أو بونابرت •• حيال قيس او ميشلينيا••

وينبنى على ذلك آن الممثل يستطيع بل وينبغى له بالضرورة أن يقوم بأدوار شخصيات متباينة ، فهــو يستطيع آن يقوم بدور القاتل كما يستطيع هو نفسه

آن يقوم بدور المحقق آو رجل البوليس ، انه يستطيع أن يقوم بنفس الكفاءة بأى من الدوريق ، العاشق أو الزوج المخدوع ، ويسـتطيع آن يقـوم بدور البطل الوطنى وبدور الخائن لوطنه • بل ويستطيع آن يقوم بدور الفيلسوف وبدور مهرج السيرك • لا يوجد فى فن التمثيل ما يسميه البعض « بتخصص الممثـل » • فالتمثيل هو القدرة على التلون • لا يوجد فى فن التمثيل ذلك الوهم الشائع باختصاص الممثل فى دور الشرير أو الممثلة فى دور البنت المعذبة • فهذا الوهم انتقل الينا والى العالم من مدينة السينما فى هوليوود ••

لقد اخترعت مدينة هوليوود نظام اللون الخاص للممثل لتحقيق غرض رآسمالى • فالشركة من شركات السينما فى هوليوود تحتكر الممثل مدة طويلة آو مدى الحياة وتصنع له « ماركة مسجلة » كسلعة من السلع ••

انها تقدمه الى الجمهور «كآقسى الشريرين» وتركز دعايتها للترويج له على آساس هذه الصفة ، وتعتمـد لذلك مئات الألوف من الدولارات • ويتبارى كتـاب الاعلانات التجارية فى قص القصص المختلفة عن هواية هذا الممثل أثناء طفـولته آن يخنق القطط آو يذبـح

العصافير ·· انه كان فى المدرسة يضرب المدرسين ، وانه أطلق النار على غريم له فى سن الثانية عشرة ·· الى آخر هذه الترهات التى وان كان ثمنهـا باهظا ، فانها تمثل فى النهـاية رصيدا ضخما للدعاية لسلسلة الأفلام التى سيتولى بطولتها هذا الممثل · انها نوع من الدعاية بالجملة ·· لأفلام كثيرة مقبلة سيقوم فيهـا الممثـل بـدور تيمـورلنك مرة ، وآل كابونى مرة ، وفومانشو مرة ، وفرانكشتين ، وسفاح أطفال ··الخ·

ففى مذهب خبراء الدعاية ان من الأسهل والأكثر اقتصادا فى التكاليف تركيز الدعاية لسلعة من السلع مثلا على أساس شعار واحد متكرر ·· كبيرة ولذيذة ·· يغسل أكثر بياضا ·· الخ · من أن تبدأ حملات الدعاية كل ستة أشهر على أساس جديد ، فمرة تروج للممثل فى دور طاغية ثم تبدأ من جديد للدعاية له فى دور محب مشبوب العاطفـة ، ثم فى دور مزواج متـلاف مستهتر فى المرة الثالثة · وهكذا ··

ان نظام اللون الواحد للممثل انما يخدم غرضـا رأسماليا لا غرضا فنيا · وانه يحقق فى السوق نجاحا لا ينكر ، ولكنه لا يحقق بالضرورة نجاحا فى الفن ··

انه نظام يحدد ملكات الممثل ويضيق عليه السبل ويجمد قدرته على التقمص والتلون ..

ان هذا المفهوم سيحفز الممثل لأن يطوع شخصية البطل لتوافق طابعه هو وشخصيته هو كما رسمتها له الدعاية .. لا أن يطوع شخصيته هـو لتـوافق طابع وشخصية البطل ..

ان الممثل فى هـذه الحالة سيبرز معالمه ويخبىء معالم البطل .. غير آن فن التمثيل هو عكس ذلك تماما .

تيارات فى فن التمثيل

لا أريد هنــا ولا أســتطيع أن أبحث بحثا محيطا بمختلف التيارات والمذاهب التى حكمت فن التمثيــل منذ نشأته والتى تحكمه فى أنحاء العالم اليوم ..

ولكننى أريد فقط أن أشير الى أهم التيارات فى فن التمثيل التى حكمت هذا الفن خــلال عشرات السنين الماضية فى بلادنا .

كان من بين أهم هذه التيارات ذلك الفهم الكلاسيكى المدرسى لفن التمثيل الذى تلقنه أغلبنا ونحن نمثل فى مدارسنا أيام الصبا ..

كان يطلب منا أن يكون القاؤنا للعبارات مفخما رصينا واضح النبرات ، أن تكون اشارتنا بالذراع المفرود فى بط وجلال ، أن تكون وجوهنا للجمهور على الدوام ، أن تكون خطواتنا على المنصة متئدة ..

ولا عجب أننا بهذا الأسلوب فى التمثيل كنا نجنح ونهوى فى الأغلب المسرحيات التاريخية ذات المواقف التى تنسجم مع الخيلاء فى الأداء والعظمة فى القاء العبارات الرصينة ..

ولا عجب أننا كنا نفضل اللغة الفصحى لأنها أنسب لاصطناع الفخامة ، ونولع بالمسرحية التى تزينها الأقوال المأثورة أو الحكم الغالية ، أو أبيات الشعر الجذلة ..

كان فن التمثيل عندنا فى المدارس أقرب الى فن الخطابة ، كان فنا حاشدا بالملوك الأجلاء والأبطال الصناديد ، حاشدا بالبيانات المنمقة التى يلقيها الممثل وهو فى مواجهة الجمهور قبل أن يؤدى واجبا جليلا ، أو قبل أن يقدم على تضحية عظمى ..

وكان هذا النوع من الأداء أخلاقيا بالضرورة .

فالبطل حريص كل الحرص على تبيان المغزى الأخلاقى لموقفه ، والدافع المنطقى لثورته ..

البطل هنا مثالى متمسك بأهداب الفضيلة ، يصارع الرذيلة بالحكمة وبالسلاح وبالخلق القويم ، وهو يتصرف طوال الوقت وقد أحاط نفسه باطار كالاطار المحيط بلوحة ملك قديس صوره الفنان مبرزا أفضل ما فيه ..

وفى مقابل هذا البطل الجليل يتحرك الأشرار مقوسى الظهور « بالمعنى الحرفى للكلمة » حركة سريعة وهم مطأطؤ الرؤوس يتحدثون دائما بصوت أجش مصطنع ويشهقون ليظهروا شهوانيتهم وجشعهم ..

هذا نوع من التمثيل غير الطبيعى أساسه الأخلاقى تقسيم الناس الى أخيار وأشرار ، وتفخيم أعمال البطولة الفاضلة وادانة الشر ، مع اظهار الأبطال فى أحسن صورة من الاجلال والنورانية والرزانة والحكمة والصرامة ..

هذا نوع من التمثيل التقليدى يستهوى أولئك المولعين بأن يدرجوا فى حياتهم على مدارج الحكمة .

ولقد نفرنا منه بعدالصبا نفورا شديدا لفرطالاصطناع فيه والتكلف ولضعف حيويته ، ولتزمتهالشديد وتقيده بالقواعد المقررة وبعده الشديد عن الصدق والواقع ..

ونحن فى هذه المرحلة نتهافت ـ نافرين من هذا النوع من التمثيل ـ على ذلك النوع الذى يمكن أن نسميه الأداء الطبيعى ، وقد تحدثنا عن الأداء الطبيعى بما يكفى ، وبينا ضعف حجته ..

واننا فى مراحل من حياتنا نولع بالعاطفية . وقد مرت عصور على البشر التهبت فيها عواطفهم بشدة ، وتمردوا على أصول الحياة العقلية والمنطق الخفى والتمثيل التقليدى الذى وصفناه ، وزينوا لأنفسهم وللناس أتباع العاطفة والوجدان الفطرى .

أولئك أقاموا من احساسهم حكما ، وقدسوا الانفعال الانسانى الفطرى ، وقالوا بتغليب القلب على العقل والأحاسيس على المعادلات المنطقية الجامدة .

أولئك تبينوا الجمال فى الطبيعة الثرية الفطرية، فى الشمس الساطعة وفى البحر الصخاب وفى الغابة العذراء ، فى الحب الأعمى كما فى التضحية الهوجاء ، فى الرياح العاتية وفى سكينة النفس المنعزلة .

أولئك أيضـا كانت تعتـورهم كآبة العـاطفيين وتطوعهم المتحمس لاقتسام هموم العالم كله ..

وسواء سميناهم بالرومانسيين آو بغير هذا الاسم، فلقد كانت لهم قدم راسخة فوق المنصة ذات عصر من العصور ، بل ذات عصور من العصور .

ولابد أنهم كانوا يختلفون تمام الاختـلاف عمن سبقهم من الممثلين . فقد كان الممثل منهم يلتهب معبرا عن حبه أو عن سخطه التهابا سخنا . وكانت الكلمات المناسبة لهذا الالتهاب السـخن تواتيـه من اضرابه من المؤلفين الرومانتيكيين . وكانت الموضوعات التى يحفل بها المسرح هى بالضرورة الموضوعات العاطفية الانفعالية التى تصـور وفاء المحبين ، وتضحيـة الأم ، وايثـار الصديق لصديقه ، والكشف عن ينابيع الوجد والنبـل والتضحية ..

التهب المسرح فى عصرهم . ولـم يعـد الجـلال ولا الأقوال المأثورة هى ذراه الفنية وانما آصبحت ذروته الفنيـة هى المونولوج الذى يلقيه البطل فى مواجهـة جمهوره معبرا عن أدق خلجات نفسـه وملهبا عواطف الجماهير وباعثا احساسها العميق بالعطف على تضحيته،

والتدله فى وفائه ، والانسحار بسخونة عاطفته وعمقها ..

ذهبت الرصانة والجذالة واشارات الذراع الفخمة، ذهبت الفصاحة والعبارات المنمقة والالقاء الخطابى ، ليحل محلها التدفق الوجدانى السخى، والوجوه المحزونة بلا اقتصاد ، والعبارات النابضة بالاحساس والالقاء العذب المؤثر ، ذهب الملوك والاشراف والقواد العظام بملابسهم الثقيلة وزينتهم الجليلة ، ليحل محلهم العشاق بذقونهم المهملة وشعرهم المهوش وعيونهم الدامعة وكآبتهم المؤثرة واشتعال وجدانهم ..

ولكن بقيت قاعدة من قواعد التمثيل القديم ، وهى : أن يقف الممثل وهو يكشف ذات نفسه على طرف المنصة فى مواجهة الجمهور ليبثه شكواه ، وقد استغرقه الحزن وغشيت عيناه بالدموع وشرد عما حوله شأن المحبين فى ذلك الوقت ..

وكانت مقدمة المنصة فى القرن الماضى تضاء بمصابيح البترول العادية ـ فما كان أكثر ما تمتد النار الى بنطلون العاشق .. وما كان فى تلك الظروف، وبهذا النوع من الأداء ، ليستطيع أن يشم الشياط فى

الوقت المناسب . ولا عجب، فقد كان هذا الأداءالعاطفى يقتضى من الممثل شدة الاستغراق والاندماج ، على نحو لا يرضينا اليوم . وانما نحن نتطلب اليـوم ـ كمـا أسلفنا فى أول هذا الكتاب ـ نتطلب من الممثل أن يقف على الحد الدقيق الفاصل بين اليقظة والاستغراق .

لقد كانت هذه العاطفية عتبة لشىء خطير منى به الفن فى ذلك العصر وفى عصور من بعده ..

فما كان أسهل التدحرج الى نهاية المنزلق .

فالرومانتيكيون فى عصرهم قد صنعوا ثورة فنية عظمى ، وكان لهم أساطينهم وأمجادهم ، ولكن هـذه العاطفية منطقة حرجة جدا فى الفن عموما وهى قمة منزلق خطر . فالدمعة الواحدة تؤثر بينما سيل الدموع ينفر . لا بأس بالانسان يعرض آلامه ، فهذا يجتذب العطف ، ولكن الانسان اذ يعرض امعـاءه فى الطريق يثير الاشمئزاز والسخط . الانســان يحب ويهـوى أن يعطف على شخص فى محنة ، ولكنه ينفر نفورا شديدا من الندب ولطم الخدود والتفجع بلا ضابط .. والتدهور فى ضعف النفس الى حد الدناءة والصغار .

ان الانسان يهب لنجدة المحزون ، ولكنــه ينفر

نفورا شديدا منه اذا كان يصرخ صراخا مغالى فيه ويتسول عطف الناس بالمبالغة فى عرض أحزانه ٠

ان الدمع يؤثر فى الناس ، ولكن محاولة كتم الدموع تؤثر أكثر ٠٠

وقد كان الرومانسيون الأول أقوياء بتمردهم العاطفى ، الى أن ابتذل هذه العاطفية الجميلة فريق مولع باظهار التهافت والضعف العاطفى ، بالغ فى التوجع والتثنى والركوع تحت أقدام الحبيبة والابتهال والاسترحام ٠٠ بالغ فى توسل الأب المأزوم لابنه ، واسترحام الأم لبنتها والزوجة للعشيقة ٠٠ بالغ فى نطق الكلمات نطق المتدله الغائب واظهار الحب أسخن مما ينبغى ، والفجيعة أفدح مما هى فى الواقع ، والقسوة أقسى مما هى فى الحياة ٠٠

وصاحب هذه المبالغة ، ويمكن أن يكون قد سبقها، مبالغة المؤلفين فى استدرار رحمة الجمهور على أبطالهم بمبالغة موازية فى حشد المسرحية بالفواجع والأحزان وبالمآسى على نحو فيه الكثير من « الرطرطة » ٠

انتهى اذن المسرح الرومانسى الى الميلودراما وهى هذه المسرحية المحشودة بالكوارث والفواجع ، الغارقة

فى الدموع ، الصاخبة بالاهات والتنهدات والابتهالات والتوسلات ورثاء النفس التى تدهورت بالمسرح تدهورا عظيما وان كانت فى بعض الأوقات قد آحرزت نجاحا جماهيريا لا يعلى عليه ·

وقد عاصر بعض شيوخنا هـذه النقلة الخطرة فى بلادنا نفسها فى آواخر العشرينيات وهى نقلة حدثت أيضا فى أوربا ولكن قبل ذلك بزمن ·

وشـهد شيوخنـا الانتقال من مسرحيات « غادة الكاميليا » و « النسر الصغير » و «لويس الحادى عشر» الرومانتيكية السـخنة ، والتى برقت فيهـا مـواهب روزاليوسف وفاطمة رشدى وزينب صدقى « واننى لأحنى رأسى اجلالا لذكرى أيامهن الغالية » ــ أقول شهد شيوخنا الانتقال من هذه المسرحيات الخالدة الى مسرحية « الذبائح » وما تلاها من مسرحيات ميلودرامية نجحت أخطر نجاح جماهيرى فى تاريخ المسرح المصرى الحديث، ثم سرعان ما تقوضت بها خشبة المسرح وانتكست أخطر نكسة عرفها تاريخ المسرح المصرى الحديث !

انتقــل فن التمثيل من مرحلة الى مرحلة انتقــالا رأسيا أو أفقيا ·· وهو فى خلال هذه المراحل يستجمع

أصوله الجمالية التى استقرت عليها التقاليد فى مختلف المدارس والمذاهب ..

استقرت التقاليد على كفالة الجمال الشكلى . وهذا يقتضى حسن الصوت ورشاقة الحركة ولباقة الاشارة وجمال القوام عند الممثل ، كما يقتضى من فن المخرج ان يكون المسرح فى أى لحظة من لحظات التمثيل عبارة عن لوحة فنية متناسقة لها قوامها التشكيلى . ومعنى ذلك اننا اذا كلفنا أى مصور صحفى بالدخول فى أية لحظة الى المسرح أثناء التمثيل ليلتقط للمنصة صورة عشوائية فلابد أن تكون هذه الصورة مظهرة للقيمة التشكيلية فوق المنصة ..

كما ان من التقاليد التى أرسيت فوق المسرح أن يكون للممثل موهبة تعبيرية سواء بالصوت أم بالشكل تنبع عن دراسة وافية للشخصية التى يؤدى دورها ..

لقد سقطت الآن القواعد الداعية الى التفخيم والرصانة والاتزان المتكلف ، كما سقطت حجة العاطفيين الملتهبين ، وتهافتهم المرذول، وتسولهم الرخيص لعواطف الجمهور عن طريق اظهار الضعف أو عن طريق التسابق فى التفجع ..

وسيتساءل البعض ما الذى يصنعه الممثل اذا كان مكلفا اليوم بالقيام بأحد أدوار مسرحية كلاسيكية أو مسرحية رومانسية عاطفية ؟ أليس من الأوفق له أن يكون أداؤه مطابقا لروح المسرحية ، أن يكون أسلوبه موافقا أسلوب المؤلف ؟

الجواب : لا ..

فما الذى جعل مسرحيات بعينها تعيش الى يومنـا هذا خلال عصور كثيرة ؟

الجواب : ان الفنانين فى كل عصر طوعوها لمطالب العصر ، فاذا حكمنا على المسرحية الكلاسيكية الا تؤدى بغير الأسلوب الكلاسيكى ، فقد حكمنا عليها بالموت بعد عصر الكلاسيكية ، واذا حكمنا على مسرحية رومانسية أن تؤدى قهرا وجبرا بالأسلوب الرومانسى ، فقد حكمنا عليها بالموت فى العصر الحديث ..

وهـذا مالا ينبغى ، كمـا انه يخالف الـواقع ، فالمسرحيات العظمى تنطوى على امكانيات ذاتيـة تلبى مطالب كل عصر من العصور ، وتلبس ميزات كل عصر من العصور ، وقابلة للأداء بالأساليب المختلفـة التى تقلبت على مر العصور وهذا سر خلودها ..

اننــا نقــول بالقطع اننا احتراما منا للتراث ، وحفاظا عليه ، وثقة بقوته الذاتية ، وحرصا على اظهار هذه القوة الذاتية ، نقطع بوجوب اتباع الممثل لأى من الأساليب العصرية التى يفضلها فى أداء أى من المسرحيات قديمها وحديثها • ان ذلك حقه وواجبه ، كما ان حقه وواجبه دراسة ما تنطوى عليه المسرحية التى يؤديهــا من قيم جمالية وفكرية تتفق مع احتياجات عصره هو ليبرزها فوق سائر عناصرها الأخرى •

وسأحاول تطبيق هذا الكلام بعد حين فى فصــل مستقل عن مسرحية « مجنون ليلى » للشاعر الكبير أحمد شوقى ••

خواطر أخرى فى فن اللعب

الأوربيون يسمون « التمثيل » .. « لعبا » . ولا حرج من الاعتراف بأن الأطفال هم الذين علموا الكبار هذا الفن ..

فالطفل الذى يلتقط عود الكبريت من الأرض ويضعه فى فمه ، ليحاول ايهام نفسه أو ايهام الآخرين انه يدخن كأبيه ..

والأطفال الذين يلعبون العسكر والحرامية ، أو لعبة العروس والعريس فوق سطح البيت ـ انما يمثلون .

ففى الانسان غريزة ما تجعله يهوى المحاكاة والتقليد ، ويهوى ايهام الآخرين ..

وحتى الأطفـال يدركون بفطرتهم قواعد هـذه اللعبة • فالعروس الطفلة تحنى رأسها خفرا • والعسكرى الطفل يصطنع الصرامة والجد •• الخ •

ان التمثيل الصامت أحد قواعد هذه اللعبة ••

كما أن التعبير التشكيلى من قواعدها الأساسية •• وليس التعبير التشكيلى بمستعص على الأطفال، اذا كانت صغار القطط تستطيعه ••

فلقد أشار الناقد المسرحى فرانسيس فيرجسون الى قدرة القطط الصغيرة على الايهام المسرحى بالتمثيـل الصامت ، والتعبير بالشكل ، وهى تلعب لعبة المبارزة •

فالقط الصغير يتخذ وضع المتحفز ، فيفطن الآخر فى الحال لحركة خصـمه ويحتشـد له ، ثم يدور حوله بخطى بطيئة واسعة حذرة • كما يتسلل محارب بدائى حول خصمه فى الغابة وبيده المقلاع • ثم تعقب المناورة حركة تصدى ، فيرفع القط ظهره على شكل قوس ، فيفر الآخر فزعا ••

وفجأة تتملكهما لا مبالاة الذى سئم اللعبة فينصرف كل منهما الى حال سبيله ، وقد انتهى العرض المسرحى •

ان ادراك كل من القطين لمعانى حـركة خصمه ، ولمرماها الذى لا ينطوى على معنى العدوان الحقيقى ، هو بذاته حس لفن التمثيل ، واستجابة مدهشة للعملية العقلية وراء حرفة الممثل ·· القط يعبر عن استجابته هذه بتشكيل جسمه فى الحال تشكيلا نموذجيا رشيقا ومعبرا ، فكأن روح الموقف قد تلبست جسده الناعم ، وصارت تطوعه تبعا لتغير مراحل التوهم والايهام فى اللعبة ··

هذه الحركات التى تؤديها القطط فى لعبة التمثيل هى من الفن ··

كما أن ما تعبر به هـذه القطط عن المطاردة أو التصدى أو المنـاورة من حـركات ·· تتسـم وتتميز بالايقاع والتوافق أكثر من حركات الصيد أو التصدى الحقيقية · كمـا انهـا أشبه فى تجـردها من النفع والمصلحة ـ أشبه بما تحفـل به الاحتفـالات الفنيـة الانسانية من رقصات للصيد والحرب أو غيرها ·

ولو انك راقبت لعبة التحطيب كما يلعبها أهـل الصعيد ، سـتلاحظ أن ذلك الاشـتباك الوهمى ليس مجرد محاكاة لخناقة طبيعية ، وانما هو اشتباك ملىء بالاحساس الفنى العظيم ··

ففارس التحطيب لا يتراجع أو يهجم أو يناور كما كان يفعل فى خناقة نشبت فى السوق · لعله فى الخناقة كان ليستجيب لدواعى الخطر استجابة تلقائية غير مدروسة · أما فى فن التحطيب ، فالفارس يقفز على قدم واحدة قفزات جليلة مليئة ، ويدع جسمه كله يميل على ايقاع خطوته وهو رافع قدمه الأخرى عن الأرض شاهرا عصاه فى وضع رشيق ··

وانى لمتأكد ان أجدادنا الأول الذين خاضوا حروبهم بالعصا لم يكن فيهم من يشتبك بهذا الايقاع الرصين الجليل ، وبهذه المرونة والجمال التشكيلى ·

فمن أين جاء للفنان الشعبى هذا الأسلوب فى الخلق الفنى ··

انه نوع من الامتلاء بالبطولة والاحساس بالتاريخ فالمشاعر الأصيلة التى نكنها للسلف · المشاعر التى تحفزنا لنهوى القيم المثالية أو تحفزنا لنبنى مبانى ضخمة ، أو لنقلد من هم أكبر منا ··

هذه المشاعر يرشدها ويشحذها احساسنا الغريزى بالتاريخ ··

الاحساس بالتاريخ هو الذى يلهمنا كمتفرجين مشاعر الاعجاب والحب للمسرح التاريخى والأسطورى

للمناظر الضخمة والانتاج الكبير ·· وهو ما يمكن أن يجتذب عديدا من الجمهور الى مسرحنا لو أحسن توجيهه والانتفاع به · وهو الذى يلهم أعظم ممثلينا أعظم أدوارهم ·· فسميحة أيوب فى «انتيجونا» وسناء جميل فى « شمس النهار » وحمدى غيث فى « عطيل » ومحمد الطوخى فى « ياجو » وسعد أردش فى « تيرسياس » ·· يعكسون صورا من أفضل مانعتز به فى مسرحنا المعاصر·

ولو أتيحت لمسرحنا فرصة أفضل فى التخطيط والتوجيه لأصبحت هذه الأدوار التى تمثل محاور النهضة المسرحية الحقيقية هى بذاتها أعظم جاذب جماهيرى فى المسرح ··

ذلك اننا لا يمكن أن نطلب من الفنان أكثر من أن يعطى فنه ، ولكننا نتوجه للأجهزة الادارية حين نطلب العمل على ترويج الفن الأفضل والأحسن مستهدفين فى آخر الشوط أن يكون أفضل الفن هو أروجه جماهيريا ·

ولكن هذا حديث آخر ··

ان ألوان المسرح الضاحك بشكل عام تسبق ألوان المسرح الرصين الجاد ولن أبحث هنا أسباب هذا السبق والذيوع التى يحظى به فن الضحك دون الفن العاطفى أو الفلسفى الرصين ، ولكنى لا أجد فكاكا من البحث

فى فن الضحك نفسه .. عناصره وأصـوله وألـوانه نزولا على الأمر الواقع الذى جعل منــه أروج فنـون المسرح المصرى العصرى اليوم ..

فن الضحك

يذهب البعض الى تعريف الأنسان بأنه حيوان ضاحك فلا عتب على ان أنا اعتمدت على هذا التعريف وتجاوزته فأضفت اليه أن الأنسان حيوان مضحك ..

فمن بين الكائنات جميعـــا ، الجهمـــة أو ذات الملامح الرقيقة .. لا يضحك فيقرقر تعبيرا عن الانبساط الا ابن آدم . كما أنه من بين الكائنات جميعا ، وحشـــها وأليفها .. لا يضحك ابن آدم الا من ابن آدم ..

لا مضحك فى الدنيا الا الانسان . ولربما اعترض البعض بأن الناس تضحك أيضا من قرود حديقة الحيوان وهى تقزقز اللب ، أو من دببـــة الســـيرك وهى تركب الدراجات ، أو من صغار الكلات وهى تتشقلب وتتخانق

(★) اعتمدت فى هذا الفصل على بعض آراء الفيلسوف الفرنسى برجسون .

.. ولكن فليلاحظ هؤلاء المعترضون أننا إنما نضحك من هذه الحيوانات فى حالة ضبطها متلبسة بتقليد الانسان .

نحن انما نضحك من شيء انسانى انتقل الى ظروف غير انسانية ..

نضحك من آن لازمة من لازمات الانسان ، وطبعا من طباعه اللاصقة به .. تتسامى الى تقليده الحيوانات.

ان تحول اللاانسانى الى انسانى .. تحول الشيء الى انسان ، يبعث على الضحك .. وقد عرف فنانو السيرك ومؤلفو الكوميديا وممثلو المسرح هذه الخاصية من قديم ، واستخدموها على أوجهها المختلفة ..

والذين شاهدوا جلفدان هانم مثلا فى المسرح أو فى التليفزيون ضحكوا جدا من الهانم وهى تناجى صورة حبيبها الراحل المعلقة فى الصالون .. كأنها تناجى رجلا سويا ! ..

وقد صعد أحمد باكثير ، مؤلف المسرحية ، بهذه المفارقة الى مستوى أعلى ــ أبعث على الضحك ــ فاختلق نقاشا وجدلا بين العجوز والصورة (من طرف واحد طبعا رغم توهم العجوز بأن الحوار متصل وفيه أخذ

ورد) نقاشا وجدلا ينطوى على تسليم الهانم العجوز لصورة حبيبها بكافة حقوق المحبين ! ..

والأمثلة على هذا النوع من الاثارة المضحكة لا حصر لها السكران يخاطب عمود النور ..

اللص اذ ضبط فى عشة الدجاج يقوقىء ليموه على مطارديه ..

الى آخره ..

هذه واحدة من بواعث الضحك ..

وقد اكتشف الكوميديون على مر العصور ، بالسليقة وبالملاحظة وبالدراسة عددا عديدا من بواعث الضحك . فمن بين هذه البواعث قلب الأوضاع .

ومن أمثلتها القريبة :

حكمدار مسرحية « السبنسة » الذى تكشف عن لص -

« دكتور كنوك » الذى جعل يوهم الناس بالمرض ليثرى بدلا من أن يبث فيهم الشعور بالصحة ، وهو يبرر مسلكه بمنطق غاية فى الغرابة والتضحيك ..

كما أن من أنجح الأوضاع المقلوبة التى عرضت على جمهورنا في المواسم القليلة الماضية مشهد الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام فى « السلطان الحائر » للحكيم ..

الجلاد يطلب من المحكوم عليه التعس أن يرفه عنه ! ·· ان يعدل له مزاجه ! ان يسقيه خمرا على حسابه ، ويتملقه وأن يلح كى يغنى بصوته الأجش ثم يثنى على جمال صوته ، ويؤكد الثناء ! ·· ذلك ان الجلاد ـ كما يزعم ـ اذا ما طلع عليه الفجر وهو رائق المزاج سيؤدى عمله على أكمل وجه ، بحيث لا يشعر المحكوم عليه بأدنى ألم عند الموت ! ··

ان كل جهود المحكوم عليه « المكروب » لترويق مزاج الجلاد وتسكين خاطره تثير الضحك جدا ·· ولكن يؤسفنى انه رغم الجهد الممتاز الذى بذله فنانو الفرقة القومية فى هذه المسرحية اخراجا وتمثيلا ·· لم يلتفتوا للمفارقة الكوميدية الصارخة التى ينطوى عليها ذلك المشهد ـ وكانت خليقة بأن تثير الضحك بعنف ··

كيف تحول ذلك المشهد المضحك الى غير ذلك ؟
العاطفية !

العاطفية ألد أعداء الضحك ، فلكى يحدث تأثير الضحك يجب أن يتوقف القلب عن الشعور برهة · لان ما هو مضحك انما يتوجه الى العقل المحض · ان كشف عيوب الناس أو مكامن المفارقة فى موقف ما على نحو

يثير الجزع أو الشفقة أو الرحمـــة كفيـل بأن ينسخ الضحك ويطرده ..

لقد اهتم فنانو الفرقة فى ذلك المشهد بما يثير شفقة وجزع الجمهور ويحرك عواطفهم ، بالنبرة واللهجـــة والحركة .. فتحول المشهد عن مرماه الأصلى الهازل وفقد تأثيره الحقيقى ..

ان الانسان اذا تأثر عاطفيا لا يضحك . والمشهـد الكوميدى كى يثير الضحك لا بد أن يتجرد من العاطفة . المشهد الكوميدى مشهد عقلى بحت . الانسان يضحك من قلب المعقول أو المألوف .. انه يضحك من «اللامعقول» ان صح هذا التعبير ..

والكلام اذن سينقلنا بالضرورة الى مسرح اللامعقول. ان مسرح « العبث » هذا يرمى الى الكشف عن العناصر اللامعقولة فى حياتنا . هو مسرح فلسفى و « عقلى » . وهو من حيث ذلك مسرح كوميدى بالضرورة ..

أن قلب أوضـــاع اللغـــة ، ومنطقهـــا ومدلـــولاتها واستخداماتها المألوفة .. لابد أن يبعث على الضحك ..

وقد كنت أحسب قبل المشاهدة ان هذه بديهيـــة بسيطة فمسرح العبث مسرح عقـــلى يجـــافى المؤثرات

العاطفية أيا كانت .. ومسرح العبث يتداول القوالب العقلية والمنطقية تداولا لا معقولا ..

ولكنى دهشت حين شاهدت بنفسى متفرجين يكتمون الضحكات اشفاقا على أنفسهم من اتهـامهم بالتبـــذل والخروج على الذوق السليم ، أو بقلة الفهم ..

ان مسرح العبث لون من ألوان المسرح الثقافى .. نعم ..

ولكن الثقافـــة ليست بالضرورة أخت الجهـــامة والصرامة ..

والكوميديا ليست بالشىء المبتذل أو السوقى .. فأى شىء يدعو بعض الناس أن يتحرجوا من الضحك فى مسرح كوميدى ؟! ..

★★★

نعود من مسرح العبث الى عديد الكوميديـات التى تتلألأ القاهرة بأضوائها .

نعود لنستأنف السؤال :

ما الذى يضحكنا فى شخصيـــة الموظف المرتشى أو السكرتير المنافق ؟ ..

ما الذى يضحكنا فى موقف الزوجة تضبط زوجهـا

متلبسا بالخيانة ، أو موقف المدير اذ يتهالك على زوجة وكيله اللعوب ؟

ما الذى يضحكنا فى ذلك •• وقد كان ليمكن ان نتأثر وننفعل بالسخط فلا نضحك ••

« سر الصنعة » فى كشف مواطن الضحك فى تلك المشاهد هو :

الكاريكاتير ••

فى كل شخصية ، وفى كل موقف ، وفى كل وجـه اعوجاج ما •• تلتقطه عين الفنان الفاحصة : فتضخمه لتجعله بارزا للعيان • هذا سر صنعة الكاريكاتير •

الكاريكاتير يعتمد على المبالغة المتعمدة • ولكنه مع ذلك لا يختلق العيوب اختلاقا وانما يبالغ فى تصويـر عيوب موجودة فعلا فى الشخصية •• وهذه العيوب كانت لتتضخم وتتفاقم ــ فى الطبيعة وعلى النحو الذى يصورها به فنان الكاريكاتير ــ لو أنها استسلمت لشهواتها أو لنموها الذاتى بلا ضابط ••

والكاريكاتير لا يضحكنا فى كل الأحوال • فتصوير عاهة رجل تمس خليقة باثارة الحزنلا المرح • كما أن

السخرية مما يكن له الناس الاحترام سخرية غير مضحكة ، وقد يكون لها أثر مقزز ٠

ذلك لان الضحك فعل اجتماعى ٠ ولا يتحقق للكوميديا نجاحها الفنى الا اذا كانت تفى بأغراض اجتماعية عامة ٠٠

اننى أستطيع ان أحزن وحدى ، ولكنى لا أستطيع أن أضحك وحدى ٠٠ فالضحك يلزمه صدى ، يلزمه مجتمع ولعل الممثلين يعلمون أكثر من غيرهم أن ضحك المتفرج يكون أعمق وأعنف فى المسرح كلما كانت الصالة أغص بالناس ٠٠

عجيب أمر الكوميديا ٠٠

انها تخفى وراءها فكرة تفاهم جماعى ــ بل تآمر ! ضد الناشزين عن المجتمع ٠ والضحك هو الانتقام والقصاص الرادع لهؤلاء الناشزين ٠٠

والعجيب ان الناس لا تردع بالضحك فاسدى الخلق وحدهم ، وانما تضحك أيضا من السذج والبلهاء والغافلين حتى وهم فى موقف المجنى عليهم ٠ الناس لا تعفى لا الزوجة السليطة ولا الزوج الخانع من سياط

الضحك · اشهدوا كيف يضحك الجمهور منهما كليهما في « عيلة الدوغرى » ··

ذلك لان الضحك ليس انتقاما اخلاقيا ، ولكنـــه انتقام اجتماعى · والمجتمع لا يرحـــم السذج والمغفلين وفاقدى الشخصية · بل ويقتص منهم لانهم فاقـــدو التكامل الاجتماعى ··

المجتمع لا يحرص على مجرد البقاء ، انه يحرص على حسن البقاء ، وغايته هى التوافق العام والانسجام التام واحد أسلحته في التقويم والردع هى الضحك ··

لذلك فالنقد الاجتماعى هو أنجح صور الكوميديـــا وأنجح موضوع للسخرية · كم ضحـــكت الأجيال من « بخيل » موليير ومن شخصية « الشيخ متلوف » ·· من الادعياء ومن مجون الشيوخ ومن المتزلفين والمنافقين ! ·

وكم حقق هذا الضحك من نفع اجتماعى ؟ ·

ان الفنان الحق لا ينى يسأل نفســـه : ممن أسخر وعلى أى شىء أضحك الناس ؟ ··

أساليب التضحيك كثيرة ولكن الفن الحق هـــو الذى يستخدم هذه الأساليب لنفع اجتماعى عام · ذلك أدعى لنجاحه فنيا وجماهيريا ··

ما علينا ..

الناس تضحك أيضا من الاراجوز .. وما أن ترفع هذه الدمية ذراعها أو تطأطىء رأسها حتى ينفجر الناس بالضحك ..

ذلك ان الاراجوز هو فى نفس الوقت بشر وآلة . والأطفال أكثر الناس قدرة على توهم هذا الازدواج فى تكوين الاراجوز . ولعل الكبار يستمتعون بهذا الازدواج استمتاعا أكبر فوق منصة المسرح ..

فالممثل الذى يتحرك حركة متصلبة يثير الضحك ، لانه يبرز هذا الازدواج العجيب .. فهو بشر وآلة فى نفس الوقت ..

لا حاجة بى الى ان أضرب المثل بمحمد عوض ، وهو يدور فوق المنصة يردد مثل الاسطوانة المشروخة : « أنا عاطف الاشمونى مؤلف الجنة البائسة » .

أو كريمة « عيلة الدوغرى » « نادية السبع » اذ أثارت الشفقة أول ظهورها على المسرح باكية .. ثم لاحظ الجمهور انها تبكى كلما وجه اليها أحد الخطاب ، فشرع الجميع يضحكون منها كلما بكت هى ، ويمعنون

فى الضحك كلما أمعنت فى البكاء ــ كأنها دمية تبكى بمجرد اللمس ! ..

ان الانسان مرن بطبعه ، متجدد ويتميز بالحيوية . فالتصلب والآلية والتكرار توحى للجمهور كأن آلـــة ثقيلة قد استقرت فى روح الشخصية وأخذت تحركهـا بمقتضى قوانينها الآلية المضحكة .

الانسان والشىء ..

التكرار الميكانيكى ..

البشر والآلة ..

هذه كلها عناصر متعلقة بعضها ببعض .. وتعتبر من مفاتيح فن الكوميديا ، ولها صور لا حصر لها ..

تصلب الرأى ..

ثبات البخيل عند بخله رغم تغير الظروف ورغـم عديد النصائح والتحذيرات التى يتلقـــاها ، ورغـم ما يتهدده من خسارة ..

ذهول الأبله عن فهم الظروف المحيطة به والتكيف بها ووقوعه فى نفس المطب المرة بعد المرة .

الى آخر هذه الصور المضحكة ..

ان القدرات الخلاقة لممثلينا فى مجال الكوميديا قد دفعت مسرحنا خطوات الى الامام . ونجومنا الساطعة : عبد المنعم ابراهيم فى « حلاق بغداد » وشفيق نور الدين في « القضية » و « السبنسة » وحسين رياض فى «تاجر البندقية » وسعيد أبو بكر فى « مسمار جحـــا » وفؤاد شفيق فى « مضحك الخليفة » وتوفيق الدقن وعبد السلام محمد فى « الفرافير » وفؤاد المهندس فى « السكرتير الفنى » وصلاح منصور ومحمد توفيق فى « الزلزال » .. وغيرهم من الأبطال المرموقين دعموا فن الكوميديا فى بلادنا وأتاحوا له بجدارة امكانيات وآفاقا لا حدود لها.

ان فن الكوميديا قد سبق الفنون المسرحية الأخرى فى بلادنا ، من حيث الرواج فنحن شعب يحب النكتة ، ولا جديد في ذلك . ولكن الجديد هو ما يقرره الفيلسوف الفرنسى برجسون من أن الشعب المولع بالنكتـــة شعب مولع بالمسرح ..

ان الصلة بين الاثنين ظاهرة وهى صلة ـ كما هى جديرة بالتأمل ـ فهى مثيرة للأمل جدا ..

أما الأمل فهو فى قلوبنا . أما التأمل فهو يشحذنا لمزيد من البحث فى أصول الكوميديا فى بلادنا ..

ما أصلها ؟ .. وما أصولها ؟ ..

الريحانى ..

فنان المسرحية الواحدة المؤثرة

أربعون عاما مضت على وفاة الريحـانى ٠٠ لعـل نسبة كبيرة من قراء هذه الكلمات لم يشهـدوا الريحانى فوق المنصة ولم يعرفوا عنه الا سماعا ٠٠

حتى أفلامه بأسلوبها القديم ، ومذاقها الذى لا يثير عامة شباب هذا العصر ٠٠ لم تعد تجذب الجماهير كمـا كانت تجذبهم فى الأربعينيات ٠٠

أمات الريحانى اذن ؟ ٠٠ اللهم الا تلك الذكريات الثمينة التى يحافظ عليهـا مسرحه باذلا كـل الجهد ، والذكريات العزيزة التى يحفظها عنه معـاصروه ومن استمتعوا بفنه ! ٠٠

لا ٠٠ لم يمت الريحانى على النحو الذى يتصوره البعض ٠٠ فأولئك الذين عاصروه وامتلأت سهراتهم بفنه العظيم لا يزالون يلمسون آثاره وطابعه ــ لا فى مسرحه فحسب ، بل فى أحسن سمات الكوميديا المصرية كلها ٠ انى لأتوهم انى أسمع صوته فى مشاهـــد من مسرحيات نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ٠٠ في نبرات

شفيق نور الدين ومحمد عوض وفؤاد المهنـدس وعادل خيرى وغيرهم ..

هؤلاء الفنانـــون : اذا لم يكن منهم من تأثر بفن الريحانى تأثرا مباشرا ، فهو قد امتص أثرا من هـذا الفن من المزاج العام الذى ساهم الريحانى فى صنعـه وتأكيد ميزاته خلال ثلاثين سنة من العمـل المستمر ، والنجاح الساحق ..

ان هذا الاشعاع الذى ملأ مصر بهجة ومسرات خلال ثلاثين سنة .. لم ينطفىء ولم يكن ليمضى هكذا دون ان يخلف أثرا وطابعا على غيره . وهذه من خصائص الفن الجيد .. انه ينتقل كما ينتقل الرخاء وتتداوله الناس وتتوارثه الأجيال ، أو كما يقول عامة بلدنا : هو خير والخير يعم ..

هكذا انتقل فن الريحانى الى ورثته الطبيعيين ،كتاب وفنانى أمته .. انتقل بعضه على الأقل .. انتقل خير وأبقى ما فيه وان اتخذ من بعده سمات جديدة أكثر تلاؤما مع احتياجات العصر وأفكاره ..

ولن أعدد هنا ما انتقل من فن الريحانى الى خلفائه من الشباب . ولعل ذلك أن يكون سهـــل الاكتشـــاف بدراستنا لفن الريحانى نفسه ..

فما هى أركان هذا العمل الفنى الجبار الذى شارك فيه الأستاذ بديع خيرى والذى ملأ آفاق بلادنا عشرات السنين ، وكان أروج فنوننا كلها فى عصره ؟ ..

اعتمد فن الاضحاك عند الريحانى وبديع على المفاجأة . فبعد التمهيد الطويل للزراية بالبطل الفقير والتنكيل به تهبط عليه الثروة المفاجئة فتنقلب الأوضاع ، والذى كان ينكل به أول من ينافقه ، والذى كان يزدريه أول من يتملقه ..

أو بعد التمهيد الطويل بجبروت الرجل الغنى ، وتبجيل البسطاء له (ومن بينهم البطل طبعا) ينكشف عنه الستر فجأة ، فاذا هو لص أفاق متآمر على البطل الطيب البسيط ، وعندئذ يضيق البطل المخدوع بخديعته ويخزه بتهكمه المرير ويحمل عليه بلا هوادة ليمزق عنه آخر الاقنعة ..

المفاجأة ، ثم انقلاب الأوضاع على أثرها (أو لعل الانسب ان نسميها اعتدال الأوضاع) كانا من أهم أركان فن الريحانى وبديع ..

المفارقة أيضا كانت مثيرا عظيما للضحك في مسرحه . المفارقة التى ينسجها البعض بمعاملة الناس على مستويين

الرضى بالاهانة وبالغش من الغنى ، والتحفز الأبى ضد الفقير . اهدار الكرامة فى القصر ، والاستئســاد فى غرفة السطوح ..

المفارقة بين معاملة الأغنياء للكلاب ومعاملتهم للبشر من الفقراء . بين الخضوع للظلم ثم التمرد عليه لأن الحال أصبح غير الحال افتقر الغنى أو اغتنى الفقير ..

وفى المواقف المنقلبة ، والتى تتمخض عنها المفاجأة، أو التى تتميز بالمفارقة .. تنتشر أجنحــة الريحانى فوق منصة المسرح فاذا هو عملاق عظيم يفجر كل شىء بتهكمه وسخريته باحساس عميق للفكاهة وقدرة خارقة على السيطرة ، وعلى استنباط الضحك من ذات الموقف ــ لا بترصيع الموقف بنكت لا علاقة لها بالموضوع كما يفعل المتسرعون ..

التهكم هو أن يقول الريحانى للباشا اللص ، بعد هتك ستره :

ــ العفو يا سعادة الأمين ، يا باشا يابن الاكابر .. يا عفيف النفس يا منقذ الانسانية .. الخ .

والسخرية هى ان يقول له :

ــ طبعا . ما هو السحت مفيش ألذ منه . والباشا الكبير لازم يسرق سرقة كبيرة على قده ! ..

من فوق هذه الركائز الكوميدية انطلق الريحـانى يضحك جيلين حتى لتدمع العيون وتتوج البطون من كثرة الضحك . ظاهرة عجيبة ومدهشـة ! .. فالذى شهد بنفسه كيف كان الريحانى يضحـك الجمهور فى الأربعينيات لا شك سيدرك أننا لم نضحك من بعده فى سهراتنا الفنية الا قليلا ..

ولننتقل من روح الفكاهة الحريفة وركائزها التى تميز بها فى الريحانى الى النظر فى بناء مسرحياتـه الفنية ..

ولن أناقش هنا قضية الاقتباس ، ولا تهمنا كثيرا ما دام الريحانى قد طبع المواضيع الفرنسية بطابـع مصرى أصيل أو بالأحرى استخلص منهـا ما يمـكن ان يبعث فيه الحياة والروح المصرية بأصالة ، ولكن الذى يلفت النظر بشدة هو أن الريحانى وبديـع لم يكتبا الا مسرحية واحدة بأسماء متعددة ، ولم يرسـما لهـا الا شخصية بطل واحد .. ففى كل مسرحياتهما يضطلع بالبطولة رجل واحد فقير مغلوب يطلب الرزق فتقوده قدماه الى محيط مادى نفعى حقير .. غابة تملأهـا الذئاب ، حيث تتلوث عواطف الحب نفسها بالأوساخ ، وتختل قيم الشرف والوفاء ، رجل يتعذب بفقره وقلـة

شأنه ومثاليته المصدومة حتى تهبه الأقدار فى النهايــة قلب محبوبته أو تهبه ثروة مفاجئة ٠٠

موضوع واحد من مسرحية الى مسرحية ، وبطل واحد محب للعدل ممتلىء بالأمل ، متميز بالخلق والطيبـــة المصرية الأصيلة ، ويتطلع الى عـــالم نظيف ، ويختم المسرحية بموعظة حسنة ٠٠٠

وقد كانت هذه الشخصية الواحدة ، مرسومة بحيث يؤديها الريحانى ٠ ومن كثرة ما مثلها الريحـــانى فى عشرات السنين لاءمها ولاءمته، وأعطاها من دمه وأعطته من حيويتها بحيث تشابها فى النهاية فاذا همـــا شخص واحد ٠٠ الريحانى ودوره ، بحيث لم تعد تلك شخصية محروس أو حسنين أو غيـــره ٠٠ بـــل أصبحت هى هى نجيب الريحانى حتى ليمكن بسهولة أن تصبح أســـماء مسرحياته ، الريحانى بين حسين ومرقص وكوهين ، أو الريحانى يتزوج الدلوعة ٠٠ وهكذا ٠٠

ذلك ما جعل خلفاءه على المسرح لا يجـدون مفرا ولا فكاكا من تقليده ٠ فمسرحياته التى كتبها لنفســه ولاءم شخصية بطلها على شخصيته لا تسمح للممثل أن يقوم ببطولتها على غير النمط والأسلوب والطابع الذى فرضه الريحانى عليها ٠٠

لذلك لم يوفق خلفاؤه توفيقه، فانه هو هو الريحانى وهم قلدوا الريحانى ..

ولعل الكثيرين منا سيتوقفون هنيهة أمام الموعظة الحسنة التى كانت سمة مسرحيات الريحانى . وسيجد شبابنا المثقفون ومن امتلأوا بالفكر الاشتراكى ودرسوا الاختلال الاجتماعى الذى أعقب ثورة ١٩١٩ ان موعظة الريحانى على قدر من البساطة والسذاجة ، وبخاصة ان الريحانى اقتحم وعالج باصرار موضوعا اجتماعيا معقدا طرفاه فقير وغنى . واذا كان لنا أن نضع الأمور فى مواضعها فلابد أن نعترف أن فن الريحانى لم يكن بالفن الثورى ، ولكن نقـده الاجتمـاعى مع ذلك كان منبرا اصلاحيا فى عصره . وعلى أية حال فالريحانى لم يعلق مصائر الناس قط على طيبة الباشا أو توبته الأخيرة كما كان يفعل معظم معاصريه السينمائيين والمسرحيين . وكان لا ينى يلهب ظهور المرائين والأثرياء بنكات لاذعة مؤلمة ...

وان كان الريحانى قد وسم فنه بالقـــدرية وميزه بهبوط الثروة المفاجئة ، فهو لم يستخدم هذه السمـة أيضا كما استغلها بعض معاصريه لاشاعة الخدر أو أحلام المراهقين ، وانما استخدمها لتفتيق الموضوع عن مزيد من السخرية والتهكم ، وتوجها بالموعظة الذكية ..

نعم . كان الريحانى داعية للقناعة وللقدر الذى يفاجىء الطيبين بحسن الجزاء ، وكان فى ذلك متخلفا عن بعض تيارات الأدب التى عاصرته .. ولكنه أيضا كان نصيرا للفقير ضد الغنى على نحو أذكى من معاصريه من السينمائيين والمسرحيين ، وكان نصيرا للعدل ، ولم تشغله أمور السلوك .. بل توجه رأسا وبشجاعة وفهم لمسائل الخلق . وكان لاذعا وقاسيا فى هتك أقنعة الأغنياء . كان من فنانى الطبقات الفقيرة الملهمين ..

فنان بحق .. كتب مع زميل عمره بديع خيرى مسرحية واحدة بأسماء عديدة واضطلع ببطولة واحدة . ولكنها كانت عزاء للمعذبين فى بلادنا ، وحربا على الفساد الاجتماعى وتسرية لآلام الناس وتخفيفا لكروب المجتمع ..

الكوميديا ديللارتى

ولكن الريحانى نفسهلم يكن بدعا فى هذه الخاصية العجيبة ..

ولكى نرى ونلمس سر النجاح الساحق الذى حققه الريحانى بشخصية واحدة كررها عشرات المرات ، بمادة مسرحية واحدة كررها فى قوالب وعلى أوجه متعددة .. يهيب بنا البعض أن نرجع الى الأصول الفرنسية التى اقتبس منها الريحانى ــ ولكنى آطمح لما هو أبعد من ذلك ..

اننى أطمع لأن أرجع بكم الى الأصول الجذرية التى أشتقت منها المسرحيات الفرنسية المذكورة أو الجزء العظيم منها ، وبالتالى تأثرت بها بشكل واضح مسرحيات الريحانى نفسه .

سأرجع بكم الى عصر قديم جدا ..

فى النصف الثانى من القرن السادس عشر انتقلت من ايطاليا الى باريس فرقة تمثيل ايطالية تقدم مسرحيات مرتجلة عرفت فى تاريخ الفن باسم «الكوميديا ديللارتى » وقد اكتسح تيارها الفنى فرنسا بعد

ايطاليا ، ثم سائر أنحاء أوربا الغربية ــ حتى أشركت في فنها ، أو ألهمت بفنها كبارا خالدين مثـل كورنى وموليير ..

كان فن « الكوميديا ديللارتى » بسيطا للغـاية ، ونافذ الأثر للغاية أيضا . كان طابعه العام التهريج وارتجال الحوار .. أى أن الممثل فوق المنصة يؤلف من الحوار ما يراه مناسبا للموقف المتفق عليـه سـلفا بين الممثلين .

وقد ابتدع هؤلاء الفنانون أنماط شخصيات محددة لا تتغير أبدا مهما تغير الموضوع أو المواقف التى يتفقون عليها ، أشهرها : شخصيـة العجوز الهزؤة « بنتـالون : المغفل » ..

الخوجة المعلم « وقد بلغ من شهرة هـذه الشخصية وذيوعها ان الفيلسوف الفرنسى بسـكال احتج عـلى استخدامها للسخرية من المتعلمين عدة مرات » .

الخادم المخاتل المحتال .. (هارلاكان : المهرج)وهو بطل العرض وفتاه الأول ..

العسكرى الفظ بشاربيه المرعبين وفهمه المحدود .

حبيبان تحمل الرسائل فيما بينهما خادمة الحبيبة اللعوب والتى غالبا ما تقع في حب البلياتشو «هارلاكان»

وكان الممثل يقوم بأداء دور من هذه الادوار طوال حياته الفنية ..

وسواء أكان موضوع الرواية هو سعى العجوز البخيل للزواج من العاشقة الشابة وانتزاعها من حبيبها .. أو كان الموضوع يتعلق بحرمان ابن مبذر عاشق من الميراث أو كان موضوعها يتعلق بعشق الخوجة قصير النظر لابنة البخيل الشابة ..

أيا كان الموضوع .. فان الشخصيات لا تنحرف عن مسارها أو طابعها ولا تغير ملامحها أو لازماتها ..

وكان لكل من هذه الشخصيات ملامح فى الجسم والملبس والماكياج لا تتغير هى الأخرى . فالعجوز دميم والمعلم قصير النظر والخادمة بدينة .. وما الى ذلك .

وفي بعض الأحيان كانت هذه الفرق تستخدم الاقنعة الكاريكاتيرية يلبسها الممثلون على وجوههم كعنصر من عناصر الاضحاك ، أو تستخدم الدقيق والطلاء لتطويع ملامح الممثلين فنيا بغرض التضحيك ..

ولا يظن أحد أن هذا التيار المسرحي كـان قليـل الشأن ، أو قليل الأثر خلال عصره أو ما تـلاه من عصور • فقد عاشت للكوميديا ديلـلارتي تقاليد من تقاليدها ، وانتشرت في انحاء العالم انتشارا واسعا • فانك لترى اليوم في كل انحاء العالم بلياتشو السيرك يجدد تقاليد من تقاليدها ، كما ترى في انحاء العالم تمثيليات تعرضها صـالات الموسيقى وفرق التمثيـل الشعبية في الموالد والكرنفالات ، تلتزم بتلك التقاليد القديمة لفناني الكوميديا ديللارتي ••

بل ان آثارهم واضحة ومؤكدة في فن الكاريكاتير ، وفي فن التشخيص في الأدب بشكل عام •• القصـة والرواية والمسرحية • وحتى تيار الواقعيـة الحديثـة ينحو بعضـه الى خلط الواقع بسـمات من الـكوميديا ديللارتي ••

ان شخصيات كاتب عظيم جاد مثل جان انوى ــ في مسرحياته الكوميدية ــ تتضوع بهذا العطر القديم •• هي أن لم تكن مطبوعة بأسلوب فن العرائس ، أو توحي بهذا الأسلوب فلا مفر من أن نزعم انها مطوعة أو توحي بنماذج وانماط الكوميديا ديللارتي ، أو آثارها التي

انتقلت منها الى كوميديا السلوك الانجليزية وكوميديا المكائد الفرنسية ..

لندع هذا جانبا، ولننظر في آثار الكوميديا ديللارتى على فن المسرح المصرى ..

كم ممثلا فى تاريخنا القصير مثلوا شخصية واحدة، نموذجا واحدا ، نمطا واحدا طيلة حياتهم الفنية ، على تعدد المسرحيات والمواضيع التى مثلوها : نجيب الريحانى ، على الكسار ، يوسف وهبى ، اسماعيل يس — ودع جانبا فن السينما ، والانتاج الكوميدى الحديث جدا ..

لم يكن مسرح الريحانى اذن بدعا فى فن التمثيل اذ واظب فى جميع مسرحياته على تقديم « طاقم » واحد من الشخصيات رغم اختلاف موضوعات ومواقف هذه المسرحيات . كانت فرقته تصب جميع ممثليها في قوالب ثابتة من حيث الشكل وبناء الشخصية .. حتى أصبح الجمهور يكاد يعرف سلفا ما سيقوله الممثل ، بعد أن ألف الجمهور الشخصيات ، وتمرس بنوع المفارقات والمطبات التى سيتعثر فى حبائلها هذه أو تلك ..

أصبحت شخصيات : ابن الذوات التالف — الغنى العبيط — الخادمة الشرشوحة اللعوب — البنت الدلوعة —

المعلم لابس اللاسة ـ الأفندى العجوز الخبيث ·· فضلا عن شخصية الريحانى نفسه (كما عـددها لنا الأستاذ يحيى حقى فى مقاله عن فن الريحانى) ـ أصبحت هذه الشخصيات هى معالم فن الريحانى الثابتة ··

لم يكن الريحانى نسيجا وحـده فى اتباع ذلـك الأسلوب ولا أريد ان أشير فقط الى الكسار وسائر الفرق الكوميدية التى نافست الريحانى فى وقت من الأوقات ·· وانما أشير أيضا الى أن يوسف وهبى ـ ولم يكـن مسرحه كوميديا ـ أتبـع نفس الأسـلوب فى تثبيت الشخصيات ··

ولا بد أن أشير هنا الى أن هذا الأسلوب فى الخلق المسرحى يقتضى أن يحافظ الممثل مدى حياته على ملامحه ولازماته وطريقته فى الأداء · بل يقتضى هذا الأسـلوب طريقة خاصة فى التمثيل أقرب الى « الذهـول » ·· الذهول عن هيئته المضحكة ، وعن صفته التى تضحـك الناس ، فالدلوعة يجب أن تظل دلوعة كما يجب أن يظل البخيل بخيلا فى كل مواضـع المسرحية ، لا يأبه ·· ولا تأبه للمطبات أو لكلام الآخرين ، أو للمناقشات ، أو تستجيب لظروف أخلق بها أن تراعيها كوجودها فى حضرة رجل دين أو جد عجوز أو ما الى ذلك ··

ان الشخصية تشع بخصالها المضحكة فى أى مكـان وفى أى وقت كأنها ماسة تتلألأ ، ولا تملك أن تراعى أين ومتى تخبىء لمعتها ..

والحق ان خصلة الذهول هذه ، والاسترسال الذاتى للشخصية كأنها آلة تدور ولا تعقل .. هى من عنـاصر الاضحاك الهامة فى هذا اللون من الكوميديا ..

كما أن من عناصر الاضحاك فى هذه الكوميديا ـ وهى من العناصر التى انتقلت الينـا كذلـك ـ وقف التسلسل الدرامى المتصاعد من وقت لآخر كى تتشاتم الشخصيات وتسب بعضهم بعضا بسباب مقذع ـ وقد كان هذا السباب عندنا فى مصر ، من سنين مضت يتزايد أو يتناقص حسب تشدد أو تهاون الرقابة . وفى وقت من الأوقات لم يكن المسرح خاضـعا لأية رقابـة .. تصور ! ..

ان أسلوب الكوميديا ديللارتى ينطوى على امكانيات واسعة ومتعددة . ومن الممكن احسان استخدامه كما أن من الممكن اساءة استغلاله . والمثل الحى عـلى القوة الذاتية لهذا الأسلوب هو فن موليير كله .. فان هـذا الفن الخالد مؤسس على تقاليد الكوميديا ديللارتى ..

ولا أدل على قوة ونفاذ ذلك المنهج المسرحى .. من

انه انتقل الى بلاد بعيدة كمصر ، لا فى مسارح القاهرة فحسب ، وانما تغلغل فى الاقـــاليم والريف واختلط اختلاطا حيا بالتقاليد والمزاج الفولكلورى ، وبث روحا متميزة فى فنون فرق التمثيل الشعبية الطوافة وأشهرها فرقتا أحمد المسيرى وحمام العطار ..

أما آثار الكوميديا ديللارتى على مسرحنا المعــاصر فانى أدعها لفطنة القارىء ليكتشف بنفسه بصماتهـــا المتميزة فى تيار انتاجنا الكوميدى ، ولى عودة الى مثل واضح جدا لها بعد حين ..

لقد تميزت الكوميديا ديللارتى بالشخصيات الثابتة بالكاريكاتير . بتسخيف السادة والأثريــاء . بنصرة العشاق الصغار . بالنقد الاجتماعى . بحيل المهرج . بالشتائم والقافية . بالموعظة . بشرح المواقف والمآزق على لسان الابطال . بالتعليق على الحـــوادث وتوجيــه الخطاب للجمهور . بالقفش والتنكيت ..

ان المسرح فى بلادنا فن استقيناه من أوربا .وحيث ان تيارا للكوميديا ديللارتى أثر على المسرح الأوربى الحديث ــ وبخاصة فن الكوميديا ــ آثارا ظاهرة .. الى جانب تيار التراجيديا الاغريقية الذى صنع خلال كل العصور قوام المسرح الجاد والرصين والفكرى .. الخ .

·· فلا عجب اننا أيضا قد تأثرنا بتيار الكوميديا ديللارتى ، الى جانب تأثرنا بتيـــار المسرح الفلسفى والعاطفى الرصين ··

ولعل تأثرنا بالتيار الأول كان أوضح وانفذ لما تتميز به تقاليد الكوميديا ديللارتى من سهولـــة وبساطـــة وشعبية ··

ولكنى قبل ان انتقل الى موضع آخر أود من كـــل قلبى أن أقر فنانينا على التأثر بأى من تيارات الكوميديا ·· ولكن على شرط ـ ان ينظروا ويتبينوا كيف تأثر فنان خالد عظيم مثل موليير ، وكيف تأثــرت تمثيليات صالات الموسيقى الركيكة المهلهلة بنفس المصــدر ·· وهو الكوميديا ديللارتى ·

وشتان ما بين هذا وذاك ·

ان فنانا خالدا كموليير استطاع أن يحطم رتابـــة التكرار التى تعيب الكوميديا ديللارتى ، وان يفك أسر الشخصيات المثبتة ·· فقدم ـ باستلهـــام الكوميديـــا ديللارتى نفسها ـ فنا غاية فى التنوع والابداع وأبقى منها وأخلد ·

الفرافير .. بين المصرية والانسانية

دار نقاش طويل حول مسرحية الفرافير التى فاجأ بها يوسف ادريس الوسط الفنى فى الستينات ، ولعل يوسف ادريس نفسه قد عين معظم اتجاه هذا النقاش ومنحاه بسلسلة المقالات التى نشرها فى « الكاتب » قبل عرض مسرحيته والتى أوحى بها الى القراء أنه اتجه فى تأليف « الفرافير » الى المصدر الشعبى الفولكلورى « عرض السامر » ..

وعلى الرغم من أن مسرحية الفرافير نفسها قد أثارت موجة عالية من النقد بالنسبة لمضمونها ، فان مناقشة أسلوبها الفنى حظى أيضا بتعليقات كثيرة ..

ان مناقشة مضمون الفرافير لا يكون من ضمن الموضوعات التى تنسجم مع فصول هذا الكتاب الذى يصرف جل عنايته للتكنيك وحرفية فن المسرح .. ومع ذلك أجد لزاما على أن أنوه هنا ـ على سبيل الاستطراد القصير ـ الى خطأ الافتراض العلمى الذى بنى عليه يوسف ادريس خاتمة مسرحيته ..

فقد شهدنا خلال فصلى المسرحية سيدا .. وفرفورا يحاول عبثا التملص من علاقة العبودية غير المتكافئة

التى تربطه بسيده .. وآسترسلت المسرحية تعرض مختلف محاولات الفرفور عرضا شيقا ورائعا .. حتى انتهت بالخاتمة التى مات فيها السيد والفرفور ،وبذلك تحولا الى جزء من جسم الطبيعة ذاتها يحكمه النظام الطبيعى العام ، وهو نظام يقضى بأن ترتبط الى الابد نواة الذرة « البروتون » بالالكترونات الاخف وزنا من النواة .. فتدور الالكترونات دورانا أبديا فاجعا حول البروتون .. وبذلك صار الفرفور بعد الموت وهو الأخف وزنا مقضيا عليه ـ والى الابد ـ بالدوران حول سيده على هذه الصورة المؤلمة ..

وهو افتراض يلمح بصورة بارعة وشيقة الى ان النظام الطبيعى الذى يحكم الكون كله هو المسئول عن بقاء العلاقة غير المتكافئة بين العبد والسيد بقاء أبديا .

هذا هو القانون الطبيعى ..

وهل يمكن للكائنات الطبيعية الفكاك من أسر قوانين الطبيعة والخروج على نظامها ؟

الماح رشيق له جماله الدرامي المؤثر ، وقوته النفاذة ..

ولكنه الماح قد بنى على افتراض خاطىء ·· هو افتراض تطبيق القانون الطبيعي حيث لا يصلح الا تطبيق القوانين الاجتماعية ·

ذلك ان العلاقات الانسانية لا يمكن الا أن تحكمها القوانين الاجتماعية · وتطبيق قوانين الطبيعة الصماء عليها أشبه بقياس الأرض بالأوزان أو البرتقال بالمكاييل · ان القياس الصحيح يقتضى تقييم الأرض بالمساحات والبرتقال بالوزن · والقياس الصحيح يقتضى استخلاص القوانين الاجتماعية من خلال اختبار العلاقات الاجتماعية ، والقوانين الطبيعية من خلال اختبار الظواهر الطبيعية ·· كما يقتضى اكتشاف العلاقات الاجتماعية على ضوء قوانين العلوم الاجتماعية، واكتشاف الظواهر الطبيعية على ضوء قوانين العلوم الطبيعية ··

والفرق بين المجتمع والطبيعة الصماء ـ ذلك الفرق الذى ينسخ أية محاولة للخلط بين المجالين ـ هو ببساطة: الارادة الحرة التي يتميز بها الانسان ··

هذه الارادة الحرة والعقل الحر ، هما اللذان اطلقا الانسان من أسار القوانين الطبيعية الجبرية وصنعا

تاريخه الملىء بالانتصارات الاجتماعية ، وهما أصل سيادته على الطبيعة وتحكمه فى ظروف معيشته ..

العلاقة اذن بين الانسان والقوانين الطبيعية ، التى انبنى عليها افتراض يوسف ادريس علاقة مخطئة .. وقد خطأها العلم نفسه ..

وهى الى خطئها غير ذات محتوى انسانى ، ومثيرة لانقباض فى غير موضعه ..

وبعد هذا الاستطراد .. ننتقل الى أسلوب المسرحية الفنى ـ وهو شغلنا الشاغل فى هذا الكتاب ..

يرى يوسف ادريس ان مصدر الهامه فى هذه المسرحية هو فن الفلاحين . وحصيلة استلهاماته لهذا الفن هى :

شخصية الفرفور والسيد ..

طبيعة هاتين الشخصيتين المثبتتين .

الغاء الزمن الحقيقى فوق المنصة .. بحيث يتزوج السيد وفى اللحظة التالية يظهر الأطفال من حوله . فالزمن مطرد ومتصل فى المشهد بلا ضابط ومن غير حرج .

الغاء الحائط الرابع الوهمى بين الصالة والمنصة ، واندماج الاثنين اندماجا تاما ..

الاهتمامات الشعبية المختلفة التى يتأسس عليهـــا الموضوع : كعلاقة السيد بالفرفور ، والزوجة بزوجها ، والرزق ..

ورغم انى أوافق النقاد الذين كشفوا فى «الفرافير» لمحات من جو يونسكو ويوربيدس وذكروا فى صدد الغاء الحائط الرابع محاولات عالمية قديمة ومشهورة قلدهـا فنانون مصريون فى أواخـــر العشرينيـــات وأوائل الثلاثينيات .. فانى أوافق بعضهم أيضا على أن هذه الاعتبارات كلها لا تنقص من قدر المسرحية بـل تضيف اليها علاقة وثيقة بالفن العالمى .. الذى يجب أن يعمل كل فنانينا وهو حاضر فى أذهانهم ..

ولكنى ادع هذا كله للنظر فى حقيقة مصدر الهام يوسف ادريس ..

والظاهرة المدهشة هى اننى يجب ان أوافق يوسف ادريس على رأيه فى أن مصدر الهامه هو فن الســـامر الشعبى .. ويجب أن أخالفه فى نفس الوقت ..

ذلك ان العلاقة بين أركان الهامه الشعبية ، وأركان الفن المسرحى الشعبى الأوربى واضحة ..

فالشخصيات المثبتة ، وعـلاقة الخـادم بالسيد ، وشخصية الخادم المتمرد الذكى ، والاهتمامات الشعبيـة ·· كلها أيضا من أركان فن الكوميديا ديللارتى التى عرفناها فى الفصل السابق ··

★★★

وسواء أكان فن السامر الشعبى المصرى قد انحدر الى مواطنه فى الريف أو فى السيرك أو على منصـة المرحوم المسيرى أو تلميذه حمـام العطار انحـدر الى مواطنه عن روض الفرج عن تقاليد مسرحيـة عبرت مصر القرن التاسع عشر عن مسارح أفرنجية أقامتهـا الحملة الفرنسية فى مصر او الجاليـات الأجنبية أحيى لياليها هواة أو انصاف محترفين من الأجانب ··

سواء أكان هذا الافتراض التاريخى هو الحقيقة ، أو كانت الحقيقة فى الافتراض الانسـانى الذى يدعى بوحدة العقل البشرى ويعزو التشابه الواضح بين نماذج الفنونالشعبية العربية والهنديةوالصينية بل والأوربية لوحدة الطبائع البشرية وتماثل العقـل والوجـدان البشرى ·· لا لمجرد الاتصال والنقل بين الشعوب ··

سواء أكان هذا أو ذاك ·· فلن يستطيع غير المسح التاريخى والعلمى الدقيق ان يقطع فى هذا الأمر ··

نحن اذن أمام ظاهرة فولكلورية ، استلهمها يوسف ادريس مسرحيته الجميلـة المثيرة ، وأمامنـا ظـاهرة تاريخية أوربية تماثلها تماثلا له مغزاه ٠٠

ونحن فى موقفنا هذا حيال الظاهرتين وحيـال نموذج مسرحية « الفرافير » لا بد أن نتساءل عن مستقبل وعن قيمة استلهام هذا اللون من الفن فى المسرح ٠٠

وهذا هو أخطر ما فى الموضوع ٠

فان بعض المفكرين الذين أجلهم يرون ان تجديـد يوسف ادريس فى « الفرافير » ليس الا تجديدا لمسرحية واحدة ٠ وان هذا المنحى لا يمكن تكـراره واتخـاذه أسلوبا فى التأليف المسرحى يثمر عديدا من المسرحيات ٠

والواقع اننا اذا ربطناه بتمثيليـة السـامر التى تحتضر وتنوى فى الريف وفى السيرك الأهلى ، تصدق عليه هذه النبوءة ٠ ولكننا اذا تتبعنا آثار هذا المنحى الى الأصول الأوربية التى ازدهر بها فن عصر النهضة ،فاننا سنجد أنفسنا حيال كنز لا حدود لعمقه وثرائه ٠٠ كنز ألهم كتابا خالـدين خـلال العصـور عشرات ومئات المسرحيات ولا تزال أصوله تنبض بالحياة على منصـة المسرح فى مصر والخارج الى يومنا هذا ٠٠

أما أنا فأميل بطبعى الى الافتراضات والى قبـــول القرائن ، التى تفتح أمام مسرحنا أبواب الأمل الخصب .

وان أثبت هذا المنحى فى التأليف المسرحى قدرة على الاســتمرار والتنوع فسيـــان عندى ان يكــون مصدره الفولكلور المصرى أو الفولكلور الأنســانى العــام .. فانى أنا أنتسب لكليهما ، وكلاهما مصدر زهو لى .. ولكنى مع ذلك سأنسب فضل انبعاث هذا التراث العظيم على المسرح المصرى الى يوســف أدريس من جهــة ، والى غيره ممن أستلهموا الفن الشعبى المصرى على أى نحو .

الكوميديا الواقعية الحديثة

بعد أن اشرنا الى المنحى الخاص الذى تتميز به مسرحية الفرافير لابد أن نصل الى وصف تيار فن التأليف المسرحي المصرى الحديث ذلك التيار الذى أثر طابعه على ذوق الجمهور وعلى الحركة الثقافية بوجه عام فى السنين الأخيرة . ومع أن كلا من مؤلفينا يتميز بطابعه الخاص فاننا نستطيع أن نلمس فى مسرح نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى بشكل خاص تلك الصفات الخاصةالتى تميز تيار الكوميديا الواقعية الحديثة ..

اننا نريد هنا فقط أن نطل على هذا التيار الجديد الممتع ، أن نتقصى خطوطه العامة ، أن نكشف مزاياه الشعبية والفنية ، ليكون هذا الفصل دليلا للمتفرج الى العالم المسحور الذى يصفه معظم الكتاب الجدد فى المسرح .. ومعينا على الاستمتاع والفهم لفنهما الذى لاقى ويلاقى رواجا عظيما من الجمهور ..

أول ما يميز هذه الكوميديا الواقعية هو اتجاهها فى تدفق وصرامة الى النقد الاجتماعى ..

ومن أول وهلة يشعر المتفرج بمقاصد المؤلف الاجتماعية فهذا هو المحتوى الأساسى الهام لكل من مسرحيات نعمان عاشور وسعد وهبة ولطفى الخولى . النقد الاجتماعى هو بالنسبة للمسرحية سبب الوجود ذاته ، والعامل الأول والاخير فى تحديد شكلها الفنى ..

فلأن هذه المسرحية لا تنقد السلوك الشخصى ، ولا تقصد الى التصوير النفسى لفرد فى مأزق ، ولا تستهدف أن تضفى هالة البطولة على فرد ، أو تظهر العطف على حكاية حب ، أو تحلل أزمة ضمير الفرد .. وانما توجه كل تفاصيلها نحو نقد الفئات العريضة والخصال العامة فى المجتمع .. لذلك تتميز المسرحية بتجنب التركيز على بطل واحد ، وتصور بدلا من ذلك شريحة عريضة من المجتمع وتنعقد فيها البطولة لعدد غير صغير من الشخصيات ..

وحيث ان غرض المسرحية هو النقد الاجتماعى فلا مفر من أن تتكون هذه الشريحة الاجتماعية من شخصيات تمثل خصالا اجتماعية عامة ، ليس بينها شخصية تتميز بتركيب فردى خاص ..

فحكمدار السبنسة والزوجة الأنانية الشرود فى عائلة الدوغرى ، ورئيس مجلس الادارة فى سكة

السلامة وباشا الناس اللى فوق ٠٠ كلها شخصيات تدل على الفئات التى تمثلها فى المجتمع ، ولا تتميز بتركيب فردى خاص ٠٠

انها اذن من قبيل الأنماط والأنواع ، وليست من قبيل الشخصيات الفردية كشخصية هاملت مثلا أو ماكبث ٠٠

سنقول اذن آن الشخصية فى هذا التيار المسرحى الجديد شخصية نمطية ٠

والشخصية المسرحية النمطية تجمع بالضرورة كل الصفات المميزة لطائفة الناس الذين تمثلهم هذه الشخصية فرئيس مجلس الادارة مثلا (فى هذا النوع من التأليف المسرحى) لابد آن يجمع جميع الخصال التى تميز الطائفة البيروقراطية التى يمثلها فى مسرحية سكة السلامة ٠ وقد رآيناه فى المسرحية متعجرفا أنانيا، يميز أهل طبقته على حساب الفقراء مدققا لدرجة هزلية فى مراعاة اللوائح والقوانين فى بقعة نائية فى الصحراء ، كما لاحظنا منه ميلا للتسلط وفرض الرأى، وميلا للمجون والمغامرة ٠٠ الخ ٠

ان الشخصية النمطية بذلك تقف داخل حدود الكاريكاتير ٠ فالكاريكاتير ما هو الا ابراز صفة معوجة

فى الشخصية والمبالغة فى تصويرها من قبيل السخرية بهذا الاعوجاج ..

ولكن كاريكاتير نعمان أو سعد أو الخـولى يختلف عن كاريـكاتير موليير أو ديكنز بأنه ليس من قبيـــل « كاريكاتير الشخصية » أى المقصود به السـخرية من شخصية بالذات تتميز وحدها بما يثير السخرية ..

ان حرص المؤلف عـلى اجتماع كل التنـاقضات والصفات الشخصية والميول والطباع التى تميز طائفة من الناس . اجتماعها كلها في شخصية واحدة ماثلة فوق المسرح الذى يميز هـذا اللون من الكاريكاتير بصفته الاجتماعية . انه ليس سخرية من شخص ولكنه سخرية من فئة أو صنف من الناس ..

ان هذا الكاريكاتير يتميز بطابع الشمول والنقد العام ..

وهذا الأسلوب يستدعى من المؤلف نوعا من التحفظ وعدم الاغراق والمبالغة فى تصوير اعوجاج الشخصية حتى لا تتفرد الشخصية بصفتها وتقصر عن تصويرها الشامل لاعوجاج عام شائع .. وتفقد مدلولها الواقعى .

ان هذا الاقتصاد المحمود وتجنب الانسياق وراء التضحيك غـير الهـادف هـو الذى يربط الكوميـديا

الواقعيــة المصرية بالحياة ويحقق غايتـه من النقـد الاجتماعى ويصون مضمونه السليم ··

الواقعية والنقد الاجتماعى والشخصيات النمطيـة الاجتماعية هى مميزات هذا التيار المسرحى ··

وأحب هنـا أن أميز صفة الواقعية التى تنطـوى عليها هـذه المسرحيات عن المفهـوم الدارج والشـائع للواقعية ··

اذ أن بعض الناس يحسبون أن الواقعية هى مجرد تحرى الواقع ، وتصوير ما عن للمؤلف أن يصوره من حكايات وأوضاع تقع فى الحياة · الواقعية الحقيقية هى النظرة الواعية والفهم الصحيح لقـوانين المجتمع والفن الواقعى هو الفن النابع عن فهم حركة الحيـاة المتطورة ، هو الفن الذى يتميز بالرؤية الواضحة للماضى والحاضر والمستقبل ، ويتميز بالحافز التقدمى لنقـد العناصر الفاسدة فى المجتمع وتمييز العناصر الطيبة ··

لذلك فالفن الواقعى يختار أبطاله وموضوعاته بحيث تنسجم مع التطلعـات الفـكرية والانسانية للطبقـات الفقيرة · وفن سعد وهبة ونعمان عاشور ولطفى الخولى من حيث ذلك واقعى بنظراته المستقبلية للحياة ، ونقده اجتماعى فى مجاله وفى أهدافه ··

ومن الظواهر المميزة لهذا التيار المسرحي الحافل هوأن الصفةالغالبة عليه هي مانسميه «التراجيكوميدى» فهو كوميدى بسخريته وتهكمه ونقده اللاذع ، وحافل بالمقارنات وبعناصر الفكاهة من ناحية ·· وهو من ناحية أخرى يتميز بالاحساس اليقظ بمأساة الطبقة الفقيرة التى تكالبت عليها سطوة الأغنياء والحكام والأوضاع الفاسدة المختلفة قبل الثورة ، أو رواسب الطباع والفساد التى لا تزال تعرقل سير الحياة بعد الثورة ··

ان المأساة المضحكة ، أو الملهاة المحزنة ·· هى الصفة الغالبة لتراجيكوميديا نعمان عاشور وسعد وهبة ولطفى الخولى ··

ومن الظواهر الملفتة للنظر أن مزج الضحك بالحزن فوق المنصة ، أو الانقلاب المفاجىء من الضحك الى المأساة ·· يثير حماس الجمهور عندنا أكثر من أى شىء عداه · وقد لاحظت أن المنصة فى تلك اللحظات تلهم الصالة أعنف الانفعالات وأكمل التجاوب ··

ولكنى أريد أن أنبه الى أن هذا المزج أو هذا الانقلاب لا يحدث الأثر العميق على الجمهور كحيلة

مسرحية شكلية فقط .. لا . ان هـذا الأثر العميق لا يحدث الا لأن الجمهور يضحك من أول المسرحية وفى قرارة نفسه شعور متصل بمأساة أبطالها ، ولولا هذا الشعور الأصيل الذى تثيره المسرحية مع ما تثيره من بهجة الفكاهة لما استطاعت هذه الحيلة المسرحية الشكلية أن تثير انفعال الجمهور بعمق وبصدق . ولـكانت حيلة فارغة ولا أثر لها على الاطلاق ..

ان النهضة المسرحية تتلألأ بمواهب فنانين أساليبهم متنوعة ، ويمثلون أبعاد هذا المد المسرحي الفكرى العام، ويشيرون الى مستقبله العظيم ..

وجيلنا فى سنوات قصيرة قـد أقام منصـة المسرح العربى على أسس جديدة وحديثة .. ابتداء من عـلى أحمد باكثير الى عبد الرحمن الشرقاوى ورشاد رشدى .. فضلا عن يوسف ادريس ونعمان عاشور وسعدالدين وهبة وغيرهم .

ولكل من هؤلاء أسلوبه واتجاهه وأفق الهامه ..

وقد كان للجيل الذى سبقنا أيضا رواده والهامه .. وهو الجيل الذى أرسى حجر الأساس للتأليف المسرحى

الغربى ، ابتداء من آحمــد شــوقى الى توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعزيز أباظة وغيرهم .

وكما استعرضنا بعض الملامح الاجمالية التى تميز جوانب من فن جيلنا ، يتعين علينا آن نلقى نظرة فى الأدب المسرحى لجيل الرواد ..

فن توفيق الحكيم

الآن •• ننتقل الى القمة العـالية فى فن التأليف المسرحى العربى ، الى مسرح توفيق الحكيم ••

ان مسرحيات الحكيم هى التى ألهمت فنانى ومثقفى جيلنا حب هذا الفن ••

اقترن أول لقاء بين جيلنا والمسرح بالدهشة والحب أمام « أهل الكهف » و « شهر زاد » و « الخـروج من الجنة » و « رصاصة فى القلب » و « حياة تحطمت » •

وبرغم كل المناوءات والأزمات حافظ توفيق الحكيم بجلد ودأب على حبه للتأليف المسرحى ، وعلى أسلوبه الفكرى العالى •• حتى التقى بالنهضةالثورية والثقافية وهو أعظم ما يكـون ثباتا واخلاصـا لفنـه ، نضجا وخصوبة ومقدرة ••

ومع ذلك لا يكاد الجيل الحاضر يعرف الظـروف الشاقة والمضنية التى خاضها الحكيم ليحافظ عـلى فنه وينميه فى بداية حياته الأدبية ••

لقد كان المسرح قبل أكثر من نصف قرن قد انحرف انحرافين خطيرين :

ـ الفارس الهزلى المغـرق فى التبذل والاسفـــاف والتلفيق ..

ـ الميلودراما الحاشدة بالفواجع الملفقة ، الغارقة فى دموع التماسيح ، الصاخبة بالصرخات الكاذبة ..

وبين هذين الانحرافين الشاذين جاهد فنانون فى سبيل تكوين فرق تقف ولو على أطراف الأصـــابع فى « شارع عماد الدين » .. وسرعان ما كانت تتقوض فوق رؤوس أصحابها بفعل خيانات التنافس، أو مختنقة بفساد الجو العام للفن .

ليس هنا مجال الحكايات ..

المهم أن توفيق الحكيم عاد من أوربا فى ذلك الوقت وقلبه وعقله حاشدان « بفن المسرح الحديث » .

كان قد درس ابسن وتشيكوف ونظر فى أدب شو، وبهره كما بهر شباب أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى فن بيراندللو .. وعرف عن المسرح وجهــه الصحيح . وتاريخه الصحيح ، وألحت عليه موهبته الفياضـــة أن يكتب ..

ماذا يكتب ؟ وكيف يكتب ؟ ولمن من الفرق يكتب ؟

لم يجد بدا من الكتابة للمطبعة وتجنب المعترك المسرحى المتنافس على البوار والكساد والتدهور ..

وعندما طبع الحكيم أولى مسرحياته « آهل الكهف » حرص على آلا يكتب فى غلافها أنهـا مسرحية ، أو أن يكتب فى صفحاتها الداخلية « الفصل الأول » و « الفصل الثانى » و « ستار » .. أو أى كلمة تشير الى أن « أهل الكهف » مسرحيـة ، لينأى بهـا عن المعترك المسرحى العجيب ، ويلصقها بالأدب البحت .

وعندما تكونت الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ بجهود وعلى أكتاف مثقفى العصر لم تجد خيرا من « آهل الكهف » لافتتاح برامجها ، عنوانا لرسالتها ..

وهكذا عرضت مسرحيةالحكيم الأولى . وكانلعرضها أثر الصدمة على المسرحيين المعاصرين فاحتشدوا للتشهير بها وسد المسالك أمام الفرقة القومية كلها بسببها «!»..
على نحو أدى فعلا الى اقصاء آدب الحكيم عن منصة المسرح أكثر من عشرين سنة « ! » رغم كل ما كان يتمتع به من مكانة فى الأدب ..

فمنذ ١٩٣٥ لم تعرض للحكيم فوق المنصـة غير مسرحية واحدة سنة ١٩٣٨ وثالثة سنة ١٩٥٣ .. ثم

انتظم عرض انتاجه بعد ذلك ابتداء من سنة ١٩٥٧ ·

أى خسارة لحقت بالمسرح ؟!

قال لى الحكيم مرة : لو كان فى مصر مسرح جيب سنة ١٩٣٥ بدلا من الفرقة القومية ، لاستطاع الأدب الجاد أن يجد منصة بعيدة عن « سوق » المسرح ، يرسى عليها تقاليده ويشق طريقه الى الجمهور على مهل وفى ثبات ·

المهم ··

من مضاعفات المعركة التى شنها « المسرحيون » على الحكيم فى عام ١٩٣٥ وما بعدها ·· راجت كل الأوهام الزائفة والأفكار الخاطئة عن مسرح توفيق الحكيم ··

وبعض هذه الأوهام والافكار الخاطئة ، للأسف ، عاش فى أعطاف الحركة المسرحية والحركة الثقافية الى يومنا هذا ··

وسأحرص على مناقشة هذه الأفكار والأوهام فى هذا الفصل ·

ـ يقولون ان مسرحيات الحكيم كتبت للقراءة لا للتمثيل ··

فهل هذا صحيح ؟

ليس هذا صحيحا ..

ان أدب الحكيم المسرحي مستوف لكل شروط وأركان فن المسرح .. الفكرة والصراع الدرامى والمواقف والحوار بدرجة عالية من التفوق .

والحكيم أقل استرسالا فى المناقشات من برناردشو، ومسرحه فى أضعف مواضعه أكثر حيوية فى هذه الناحية من مسرح شو فى أضعف مواضعه .

والحكيم أقل تجريدا للأفكار وأكثر حيوية درامية من جيل المحدثين الذين انتهى بهم المطاف الى التجريد الكامل والركود الدرامى التام فى « نهاية اللعبة » و « انتظار جودو » وأمثالهما ..

والحكيم أقل غموضا من تشيكوف ..

ومع ذلك فقد وجد شو والتجريديون وتيشيكوف وابسن من قبلهم من يتهمهم بمجافاة فنهم للأصول المرعية ، وانتقدهم بشدة .. ولكنهم أيضا وجدوا الجماهير الواسعة من المثقفين ورواد المسرح الذين اكتشفوا بعيون مبصرة مفتوحة أن مسرحهم انما يطور

تقاليد المسرح بعمق وأصالة ليخلق فنا عصريا جديدا في كل شيء ..

لقد أبصر القليلون أولا .. ثم الجميع بعد ذلك ان عصر المسرح العاطفي الميلودرامي يموت ، وأن عصر المسرح الفكرى العقلى يشرق على العالم .

وما يتمتع به اليــوم مسرح ابسن وتشــيكوف وبيراندللو وبرناردشو .. ومن بعدهم المحــدثون من مكانة هى الجواب بشكل عام على تساؤلنا فى مصر عن مسرح الحكيم .. وما يتمتع به مسرح الحكيم نفسه من مكانة فى أوروبا اليوم هو الجواب بشكل خاص عــلى هذا التساؤل ..

ومع ذلك فقد عرفت أوروبا أيضــا من أشــكال العرض المسرحى ما قد تطير له عقــول فنانين مصريين لا يزالون يتوهمون أن فن المسرح لا يخرج عن الفارس والميلو دراما ، وان ما عدا ذلك لا يصلح للعرض على الجمهور !

لقد جربت مسارح فى أوروبا اخراج ما يسمونه « القصائد الدرامية » وهى أقرب لبرنامج مسرح الجيب الذى قدمه فى الستينات بنجاح على مسرح الأزبكية والذى

كان يتألف من قصيدة نجيب سرور الدرامية « بهية وياسين » .

كما أن مسارح آخرجت « محاورات سقراط » الفلسفية فوق المنصة ، وآحبها الجمهور .

فكيف بالله يقولون ان مسرحيات الحكيم انما كتبت للقراءة لا للعرض ؟!

★★★

ـ لماذا اذن لا تحظى مسرحيات الحكيم وبخاصة الفكرية بالاقبال الجماهيرى ؟

مع تقديرى الخاص لكل من تصدى من المخرجين والممثلين لعرض أعمال الحكيم على الجمهور ، أود أن أقول انهم وقعوا فى خطأ مشترك .

ان فكر الحكيم غلبهم على فنهم ، فرآوا أن مسرحيات الحكيم ـ من حيث انها مسرحيات فكرية ـ ينبغى أن تخرج بايقاع بطىء وآن يلتزم الممثل فى أدائها النبرة العميقة المتأملة الهادئة ..

والنتيجة .. انهم آضافوا الى هدوء وتأمل الحكيم مزيدا من الهدوء والتأمل ، والى ايقاعه البطىء الناجم عن تقليبه للفكرة على آوجهها .. مزيدا من البطء ..

ولعل سـببا صـحيحا دفعهم الى ذلك ، وجعلهـم يحرصون على تمييز مسرحيات الحكيم الفكرية بالهدوء والبطء لتأكيد خواصها الذهنية ٠

ولكنهم فى النهاية ينتجون فنا مسرحيا خالصا ، والمسرح الذى يتميز ب «الصراع» يحتاج بالضرورة الى مخاطبة الجمهور بحرارة ٠٠ ولا أجد بأسا من أن يتجاوز المخرج عن هذا الالتزام الصارم بروح مسرحيات الحكيم الذهنية ، التماسا للاقتراب والالتزام بروح فن المسرح نفسه ٠٠

اننى مع اعجابى العظيم بفن نبيـل الألفى مخرج « ايزيس » و « أهل الكهف » و « بيجماليون » ٠٠ ومع اعجابى بفن فتوح نشاطى مخرج « السلطان الحائر » و « شمس النهار » ٠٠ ومع تقديرى للميزات الهـامة التى ينطوى عليها أسلوبهما فى الاخراج، فاننى أتصور انه كان من الممكن دائما اضافة مزيد من النبض الحار الى تلك المسرحيات التى أخرجاها للحكيم ، والتحرر من فكرة الالتزام بأسلوب البطء والهدوء والنبرة المتأملة العميقة التى التزما بها بدعوى أن مسرح الحكيم «مسرح ذهنى » ٠٠

★ ★ ★

— يقـولون ان مسرح الحـكيم الذهنى لا يتميز بالامتاع، وليس فيه ما يخلب اللب من شخصيات متلونة متطورة ، أو مواقف انفعـالية مؤثرة ، أو انتقـالات متنوعة في الأمكنة مما يضمن للجمهور فرجة ممتعة • فهل هذا نقص فى مسرحه ؟

لا أقول ان هذا نقص أو ميزة لمسرح الحكيم، ولكنه خاصية من خواصه • ورغم الديكور الجمـالى الساحر الذى أخرجت أمامه مسرحيات الحكيم الذهنية فى مصر •• أستطيع أن أزعم ان فن الحكيم فن مثقف • لقـد استقى الحكيم الهامه التـكنيكى من المسرح الأوروبى الحديث ، وهو مسرح تخلص من الروح العاطفية واتجه الى العقل ـ وسأعرض للمسرح الحديث في فصول تالية •

ان روح المسرح الحـديث اقتـربت بذلـك من جذور المسرح الأولى فى العصر الاغريقى •• نأت عن المواقف العاطفية السخنة ، والشخصيات الشـكسبيرية المحورية الى عرض وتفتيق قضايا انسـانية شاملة ، قضايا فلسفية •

ان مادة «أهل الكهف» ليست هى مصير «ميشلينيا» وحبه •• وانما هى صراع الانسـان مع الزمن ، أو الصراع بين الوجود التاريخى والوجود الواقعى •

و « شهر زاد » ليست مادتها شخصية الملكة الفاتنة اللعوب ، أو قصة العلاقة بين شهريار وزوجته الجديدة التى أحبها فخلص بحبها من عاداته الدموية التى كانت تجعله يتزوج كل مساء ويقتل زوجته فى الصباح ٠٠ وانما مادتها الصراع بين الوجود الميتافيزيقى الذى هو نبت العقل الفلسفى المحض ، والوجود الواقعى المادى البسيط ٠

وهكذا ٠٠

الحكيم اذن ـ فى تراجيدياته الكبرى ـ ليس مؤلف حواديت أو مواقف مسرحية سخنة ، ليس مؤلف نماذج للشخصيات الفـذة المتعـددة الأوجه الفنيـة بالأهـواء والنزوات ٠٠

ليس هذا ميدان فن الحكيم ٠٠

وهو متقشف جدا فى هذه المجـالات ، الا انه غنى جدا بفكره وبالتزامه الفلسفى ٠ وليس هنـا مجـال مناقشة أفكار وفلسفة الحكيم ، ولكنى أريد فقط أن انبه الى نوع المتعة التى ينبغى أن يركز المخرج والممثل مواهبهما لتأكيدها بلا بهرج ٠٠ الى نوع المتعة التى يتعين أن يتطلع اليها المتفرج فى تراجيديات الحـكيم

حتى لا يحيد عن فهم مسرحه والاســتمتاع به فيصيبه الضجر ٠

اننى أزعم أيضا أن هذا اللون من المتعة الذهنية والعقلية له عشاقه الكثيرون ٠

الرياضة العقلية ، التى تتخذ أبسط صورها فى فوازير الاذاعة ، وأرقى صورها فى الشغف بالمعارف المختلفة من علم وسياسة وفن وفكر وثقافة عامة ٠٠ هذه الرياضة العقلية هى بذاتها ـ غريزيا ـ الفضول وحب الاستطلاع الذى يتصف به الطفل الصغير ، وهى الحافز الأساسى لكل تعلم اختيارى واستطلاع يتصف به قراء الصحف ورواد السينما والمسرح وأصحاب الهوايات ٠٠ ممن لا يقصدون مجرد « قتل الوقت » أو « مكافحة السأم » أو التسلية واللهو ٠٠

ان التطلعات الذهنية ومواجهة الحياة بالاستطلاع والذكاء ٠٠ هى طبع انسانى آصيل، ومن مظاهر الصحة الجسمانية النشاط والاستمتاع بتحريك العضلات ٠٠ كما أن من مظاهر الصحة العقلية الذكاء والاســتمتاع بالتفكير ٠

ـ اذا كان التفكير ملكة انسانية أصيلة ، ومتعة أكيدة ·· فلماذا لا يحظى مسرح الحكيم بما تحظى به فنون « التسلية وقتل الوقت » من اقبال ؟

هكذا عدنا الى السؤال الأول من جديد ·

وجوابه عندى بسيط ·· الذى يحول بين المسرح الفكرى والجمهور هو أن فنانى المسرح خلال عشرات السنين من التخلف المسرحى قد خلقوا أوهاما عامة أصبحت من بعض العادات الفكرية الجماهيرية ··

لقد اقترن فن المسرح عند الجمهور الواسع بالعرض الهزلى الفاقع أو بالميلودراما الصاخبة ·· وقر فى ذهن الجمهور أن هذين اللونين هما « فن المسرح » ·· وأن ما شذ عليهما ليس من فن المسرح الحقيقى ولا يعدو أن يكون محاولات ناقصة وفاشلة «!!» غير ممتعة ·

ان المتفرج الذى استقر فى ذهنه هذا الوهم سرعان ما يضجر ويمل ·· ويجلس طوال الوقت فى انتظار أن يضحك ملء رئتيه، أو أن يصخب المسرح أمامه بصرخات فاجعة تهزه هزا ·· فاذا مر الوقت ولم يحظ بهذا أو بذاك يتسلل الى نفسه الملل والضيق ويستعوض الله فى ضياع سهرته ·· !

ان المسرح الحقيقى ، ومتعه العميقة ، وبهجته الأصيلة ، ومسراته الكثيرة التى لا تخطر على بال جمهور كبير من رواد المسرح ·· بحاجة للدعاية والشرح والترويج حتى يكون لنا فى المستقبل مسرح حقيقى نابع من اقبال جماهيرنا الواسعة وقائم على الأسس الصحيحة ، وقادر على الصمود والمنافسة مع مسارح الأمم المختلفة فى كل أنحاء العالم ··

ان مستقبل مسرحنا رهن بتكتيل جهود فنانيه ونقاده وعشاقه جميعا فى اتجاه الترويج للفن الصحيح ودحض الاوهام واجتذاب الجماهير فى الطريق السليم·

ولا أستطيع أن أنكر جهودالكثيرين فى هذا السبيل، وثمار هذه الجهود الماثلة فى الاحصائيات الأخيرة وفى الارتفاع المطرد فى المستوى الفنى ··

ولكننا نتطلع لأكثر من ذلك جدا ··

التراجيديا

يتعين علينا الآن أن ننتقل الى لون مسرحى خطير ٠٠ هو التراجيديا ٠ ان التراجيديا أهم وأخطر الأشكال المسرحية على مر العصور ٠٠

ما هى ؟ ما الصفة التى تنفرد بها وتميزها ؟

ان الصراع هو قوام المسرح كله ٠٠ الصراع بين قوتين متناقضتين على اتساع المجتمع ، أو فى داخل النفس الانسانية الواحدة ٠٠

أما الصراع فى التراجيديا فيتميز بلون خاص متفرد ٠ انه صراع مستحيل ٠٠ ونتيجته مقررة سلفا٠

فالانسان فى مواجهة القدر « كما فى التراجيديا

الاغريقية» قد تقرر هلاكه حتى قبل أن يخوض المعركة؛ لأنه يجابه قوة خارقة لا قبل لانسان بها ..

والانسان تحت سيطرة طبع متطرف ، أو هوس فى صميم شخصيته ومن مقوماتها « كما فى التراجيديا الشكسبيرية » قد تقرر هلاكه من اللحظة الأولى ..

والانسان المتمرد على قوانين الطبيعة الصارمة ، وأحكامها الأزلية « كقانون أطراد الزمن .. مثلما فى تراجيديا أهل الكهف لتوفيق الحكيم » لا فكاك ولا نجاة له من مصيره المشئوم ..

التراجيديا شىء نظيف ومستقيم ، ليست تشوبه شائبة الأمل فى احتمال الانتصار أو الفكاك من المصير .. لا يتقلب بطلها بين احتمالات النجاة أو الضياع ، ولا تؤثر فى مصيره صدفة حسنة أو صدفة سيئة ، أو نصرة الأصدقاء أو خذلانهم للبطل .. ان الذى يحسم مصير البطل التراجيدى هو قوانين الوجود ونظامه الصارم .

ونبل التراجيديا يكمن فى هذا الموت المحتوم .. يكمن فى أن البطل المقضى عليه يقاوم مع ذلك حتى النفس الأخير .. لا بغرض الافلات الملفق ، و لا لغرض

نفمى طارىء ·· ولكنه يقف بقوة وعنـاد وصـلابة متحديا أهوال المصير تحقيقا لذاته الانسانية ، ولطبعة البشرى الخالص ، وتأكيدا لموقفه الانسانى العصى على الاستسـلام كاشـفا فى صراعه المهيب أسرار النفس الانسانية وأسرار الوجود ··

ان أوديب نكب نكبته وهو يفتش بجسارة عن قاتل الأب بكل ما فى هذه القضية من شمول ··

وماكبث لقى مصرعه وهو يناضـل فى اسـتماتة لتحقيق أطماعه المستحيلة ، ميشلينيا « أهل الكهف » سقط فى هوة الزمن وهو يناضل فى دأب ليجعـل من وجوده التاريخى حياة واقعية ··

الموت التراجيدى اذن موت فلسفى ·· موت يطرح فوق منصة المسرح قضية فلسفية أو أخلاقية « أى تتعلق بالطبع وبطبيعته تكوين الشخصية الانسانية » ··

ولكل كاتب تراجيدى فلسفته الخاصة وفكره الخاص

وقد كانت فلسفة التراجيديا الاغريقيـة تتميز بتصـوير الصراع الأزلى بين الانسـان وقوى الطبيعة المجهولة الغاشمة ·

وكانت فلسفة شكسبير التى تبسطها تراجيدياته هى أن الصراع الأزلى ناشب بين الانسان وطبعه المتطرف، بين الانسان وهوس فى صميم شخصيته .. يصرعه فى النهاية .. فماكبث يصرعه طمعه ، ويوليـوس قيصر يصرعه طمـوحه ، وعطيــل تصرعه غيرته ، وهاملت يصرعه تردده وامعانه فى التأمل . الخ .

لقد نقل شكسبير الصراع التراجيدى من السماء الى الأرض ، ومن وراء الطبيعة الى مسرح النفس الانسانية

وحيث ان الشخصية المتوازنة السوية فى الطبع والخلق انما هى شخصية خيالية افتراضية .. افترضها العلماء لمجرد القياس عليها ، ولا وجود لها فى الحياة ، فقد تحقق بذلك للتراجيديا الشكسبيرية شرط شمولها واتساعها لكل نفس انسانية وهو شرط يجب أن يتوفر لفكرة الصراع التراجيدى ..

هذه اذن هى التراجيديا ..

وما أقل ما يمكن أن نحصيه فى آدبنا من هذا اللون المسرحى الجليل الشأن ..

وما أقل ما تقدر امكانياتنا الفنية المسرحية عــلى

عرض هذا اللون المسرحى ، وما أقل ما يقبل عليه الجمهور ..

لعل أعظم كتابنا المسرحيين الذين انتجوا فى مجال التراجيديا هو توفيق الحكيم . فقد دأب هذا العقل النابغ وحده خلال عشرات السنين على التأمل والانتاج فى هذا المجال ، رغم كل ما كان يصده عن مواصلة هذا البحث الفنى الفلسفى الشاق ..

ولكنى مع ذلك لن أبحث هنا فى أصول فن التراجيديا عند الحكيم ، فذلك بحث تتلفه العجلة والاختصار وأتمنى أن ينهض به غيرى ، أو أنهض به أنا فى غير هذا الكتاب ..

الذى سأعرض له هنا .. ظاهرة غريبة لفتتنى أكثر من مرة ..

ظاهرة مسرحية « مجنون ليلى » لشاعرنا الحديث أحمد شوقى .

فهذه المسرحية قرأها .. فى تقديرى مئات ألوف الناس وطربوا لها .

ما من قارىء قرأ فى الأدب ـ مهما كانت حصيلة قراءاته كبيرة أو ضئيلة ـ الا وأطلع على هذه المسرحية واستمتع بها وتأثر لها ..

وقد نجحت هذه المسرحية فوق المنصة فى عصرها نجاحا عظيما نقله لنا الرواة والمؤرخون ..

ومع ذلك فان جيلنا أنكرها على المسرح ومجها ، وضحك من مواضع الألم فيها وسخر بأبطالها ..

وقد يبادر الكثيرون لتفسير هذه الظاهرة تفسيرات متعجلة ، تزينها عبارات التغير الاجتماعى والتحول النفسى .. الخ .

ولكنى لن أسترسل مع هؤلاء : ذلك ان الناس لا تزال تقرأ مجنون ليلى بتأثر حقيقى لكنهم يضيقون بها على المسرح .

ولم نلتمس التفسير فى قاموس التطور الاجتماعى وأمامنا من يقول ان المسرحية تحسن فى القراءة ولا تحسن على المسرح ؟

وأينما سمعت أنا هذا القول أعطيته تفسيره البسيط المباشر . وهو أن المسرحية لا تنفذ فوق المنصة تنفيذا جيدا .

نعم آن فنانى المسرح عندنا لا يولون هذهالمسرحية العظيمة حقها من التفكير ..

فهذه المسرحية التى ذاعت خلال عدة أجيال ذيوعا لا يدانيها فيه أثر أدبى آخر ليست بالشىء الهين الذى قد نتجاوزه فلا نبالى به ..

واذا كانت حصيلتنا فى فن التراجيديا على هذه الضآلة فما أحوجنا للحفاظ على مسرحية كمجنون ليلى.

وهذا هو موضوع الفصل التالى ..

لماذا يموت قيس بنى عامر ؟

يجب علينا آن نعيـد النظر فى فهمنا وتفسيرنا لشخصية هذا البطل العاشق المحزون ..

لقد درجت الفرقة القومية على اخراج « مجنـون ليلى » على نفس النسق الذى آخرجت به منذ آكثر من ثلاثين سنة . وقد بهرت المسرحية جمهور ذلك العصر .. أما اليوم فهى لا تثير فى جمهورنا الا السـخرية والاعراض ..

ولقد تكون « مجنون ليلى » ضعيفة البناء الدرامى، ومليئة بالقصائد الطـوال التى تنافى نظام الحـوار المسرحى المتتابع .. آو لعل مرجع ذلك انها لا تعبر عن أمور تشغلنا وتشغل عصرنا ..

كيف نعرف ؟

كيف نستطيع أن نوطن أنفسنا على أن مسرحيات شوقى ماتت وانقضى زمانها ؟

ان البحث هو السبيل الوحيد لاعلان موتهـا أو حياتها ..

وانى لأستطيع أن أزعم أن مسرح شـوقى قابل لاستئناف تفسيره واعادة فمـه · فلقـد كان شـوقى يستسلم لتلك القوة الحادسة العجيبة التى اصطلحنا على تسميتها بالالهـام · فقـد كان أقدر عـلى التعبير عن مكنونات فى نفسه وفى روح عصره قد لا يقدر ذكاؤه اليقظ على الاحاطة بها ..

ولذا يتعين علينـا ازاء شوقى الا نقنع بظـاهر مسرحياته فى كل الاحوال ، بل ان نعمد الى اكتشاف الرموز فى عالم وهمه والهامه ، واخضاع هذه الرموز للتفسير ..

ولربما تورطنا ونحن بسبيل ذلك فى ان نخلع على كلمات شوقى تفسيرات متعسفة · ونحملها مالا تحتمل من تأويل · ولكن هذا هو سبيلنا رغم كل شىء ، وعلينا أن نجتازه ــ بحذر نعم ــ ولكن علينا مع الحذر أن نعتمد على ان نشوقى بصيرة بالامور السياسية وضروب السلوك الانسانى تتضح فى أشعاره الكثيرة ..

وعلينـــا ان ننتبه الى أنه اذا كان النص المكتوب لمسرحية كمجنون ليلى لا يزال يطربنا ويثير وجداننا . فلا حول عن ان نحاول اكتشاف كنه هذه الاثارة وهذا الطرب ..

كان قيس يحيا فى ظروف نقلة سياسية وحضارية خطيرة . تشير اليها مؤخرة الكتاب . وأنا أختـــار كلام المؤخرة وفى ظنى أنه التعليق الذى وافق هوى شوقى نفسه ورضى به ..

«كان الحسين بن على كعبة القلوب والأبصار في جزيرة العرب بعد أن قتل أبوه ومات أخوه الحسن . وانتهت خلافة الاسلام الى معاوية بن أبى سفيان ..

« أصبح معاوية أمير المؤمنين . وانداح السلطـــان عن بوادى العرب الى حواضر الشام ..

« وما كان فى الحجاز وما يليه يومئذ مسلم يستطيع أن يبتسم للزمن الجديد وللدولة الجديدة ابتسامة من أعماق نفسه ، وهو يرى الدين الذى هشت له عاطفته وقلبه ، وامتلأ منه يقينه وايمانه ، تعرض له الدنيا التى أقبلت عـــلى دمشـــق محمولـــة على أسنة بنى أمية وأحلامهم فتنقله من حيث كان يراه هذا العربى فى مكة

ميزان العدل وآية الزهد والورع ، الى حيث قدر له هذا العربى أن يكون فى دمشق ملكا دنيويا ٠٠

وكذلك ظل الحسين قائما فى نفوس الناس هناك صورة مقدسة لبداوة الاسلام تستمد انضر ألوانها من صلتها القريبة بجده رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وبنوته لرجل كان أشدالناس زهدا واستصغارا لدنياه ، وكذلك ظهرت بلاد العرب (فى المسرحية) وقلبها يخفق باسم الحسين ولسانها المعلول اما منافق يترضى الحاكم الجديد ، واما خائف تسنح له الفرصة فيهتف باسم الحسين فى معزل عن العيون والارصاد » ٠

وبعد ذلك تعرض مؤخرة الكتاب خمسة مواقف فى المسرحية تدلل بها على ما تقدم ، غير أنها تستطرد فتقول : « على انه بالرغم من كل ما ذكرناه فى هذه اللمحة السياسية ٠ يجب آن نعود فنقول ان هذا التشيع الحزبى لم يظهر فى الرواية الا فى بضعة مواقف » !

ولكن هل أطلت مسألة الحسين فى سبعة مواضع خلال ثلاثة فصول للمسرحية (١) بغير جدوى حقا ؟ وهل كانت معاودة شوقى لها بين الحين والحين من قبيل الحشو والإطناب ليس الا ؟ ٠٠ آم ان بداهة شوقى وفطنته

(١) صفحات ٢ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٦٥ ، ٦٦ ٠

هما اللتان الهمتاه حبك هذه الصـورة الخلفية لمأساة قيس ، وتكرار التنويه عنها وابرازها ؟

لا أظن أن كاتبا يقضى عـلى بطله بالموت الفاجع عبثا • الا اذا كان كاتبا عابثا • وواجبنا ونحن حيال مجنون ليلى ان نتساءل من المبدأ : من أى شىء يمـوت قيس فى مسرحية شوقى ••

المطالع للمسرحية قد يدرك من الوهلة الأولى أن قيس قد جهر بحبـه لليـلى شعرا وروى موقفه منهـا وموقفها منه على الملأ فتعين على أبيها أن يرفض زواج العاشقين ، حتى لا يقال ان الزواج كان ستارا لفضيحة • واغتم العاشقان لذلك • وتقلبا على آلام الفراق فماتا •

هذا ظاهر المسرحية القريب • ولكنه لا يجيب على مسألة موت قيس • والا دهمنا سؤال آخر ألغز وأغرب: لماذا يجهر قيس بحبه على ملأ وهو أدرى الناس بأن ذلك يقصيه عن ليلاه ؟ لماذا يصبح قيس هو الواشى بقيس فى الأسواق •• وعزوله وقاتله ؟! ••

وينتقل بنا قيس غريب الأطوار من موقف لموقف حتى يصل بنا الى مشهد لقائه بليلى أمام بيت زوجهـا ورد ••

وبينما العاشقان فى أحر المناجاة وأعذبها ، دعا قيس حبيبته للفرار معه في الحال ، فاستكبرت ليلى أن تجازى احسان زوجها بالخيانة ، وهو الزوج الذى احترم حبها لقيس فلم يقربها ، والذى استقبل قيس نفسه على باب بيته وأعلنه بندمه وأسفه ودعا ليلى له ..

وما أن اعترضت ليلى على الفرار حتى انفجر قيس صارخا يتهمها بخيانة حبهما ويتوعدها بالقطيعة والهجرة ، ثم يندفع ماضيا عنها وهى فى أسوأ حال . ولو أنه تريث لحظة لسمع ليلى تقول كسيفة :

« والله لو جاء محاسنة يسأل ورد الطلاق ما منعا »

قيس اذن نموذج مضطرب وانسان غير متزن . هو « مجنون » ..

وأظن أن جنونه هو محور المسرحية كلها ،ومفتاحها الذى يتعين أن نبدأ منه ..

وأعود لمؤخرة الكتاب التى أظن أن شوقى نفسه قد اطمأن لها والتى تعكس تفكيرا معاصرا للمسرحية . تقول المؤخرة ..

« الناس يصفون قيسا بالجنون أحيانا ، ثم يستنقذونه من هذا الجنون أحيانا ، ثم يأخذهم فى أمره

كثير من الشك والحيرة أحيانا آخرى . وهم في هـذه الأحوال الثلاث يتحـدثون عن قيس في شيء من يقين الواثق بصـدق ما يقول .. والمؤلف أشار الى ذلك . فمنازل يقول لزياد صاحب قيس وراوية شعره ..

« تؤدبني زياد وانت ظل لمجنون وراوية لهاذى ؟!

« ثم يعود منازل نفسه يخاطب جماهير بنى عامر:

« ان قيسا كامل فى عقله أو آنستم على قيس الجنون!؟

فيجيب الناس : « لا ورب البيت »

« وترى منازل فى مرة ثالثة حائرا فى أمر قيس يقول عنه :

«تشرد مستعظما فى البلاد وجن فما ازداد الا نهى»

أما ليلى فتزعم :

« وقيس ذو جنة وان زعموا جنونه مدعى ومصطنعا »

« تحير الناس فى جنون فتى لا عقل الا بشـعره ولعا »

وبعد أن هددها قيس بالقطيعة ومضى عنها مغضبا ثائرا ، تقول ليلى :

« وارحمتاه لقيس عاد ما كانا ! »

أى عاد مجنونا كما كان .

ولا آخر للأمثلة التى تدل على حيرة الشخصيات كلها فى مسألة جنون قيس ·

ولكنهم متفقون على آن عرضا غريبا يعاوده فيملى عليه ما اضطرب من سلوكه وقوله · فما هو هذا الذى يعاود قيسا ؟

لعل الباحث المتعجل فى سطور المسرحية يزعم أن قيسا كان ضحية شعور بالندم على ما روى من شعر عن ليلى ، فلطخ سمعتها وعاق زواجهما ·

ولكن الندم لا يلغى السلوك ولا يفسره ، صحيح يقول قيس لشيطان شعره اذ تبدى له وهو مكب على قبر ليلى :

« كنت قرين السوء لى وكنت شر من فضح
لولاك ما بحت بما خدش ليلى وجرح
كأنه فى عرضها زيت على الثوب سرح »

ولكن الصحيح أيضا أن شيطان قيس لم يكن كائنا خرافيا يعبث به ويوسوس له · لقد كان هو نفسه قيس · كان هو نفسه ذلك الوازع والهاجس الكامن فى قلب الشاعر ونفسه · ولم يكن له كيان مستقل عن

نفس قيس · وكان قيس واعيا بذلك يردده · اذ يقول لشيطانه : « انت وجداني » !

ويقول له اذا ناداه : « لبيك قيس » ! ·· الخ ·

فشيطان قيس لم يكن قوة خارجة عنه تحكمه من الخارج وتسلبه ارادته · كما آن نـدم قيس وعتابه لشيطانه لا يفسر سلوكه ·· ولا مفر لنا من أن نحاول استنباط أعراض « القيسية » ـ ان صح هذا التعبير ـ من روح عصره كما قدمته المسرحية

في النبذة التاريخية التى تعرضها مؤخرة المسرحية ان البادية كانت تمر بمشاعر مكبوتة ، وبحب فياض مكبوت · وقد كانت تتجمع شعاعات من هذا الحب الملتهب عند شخص الحسين ، وتتخذه قبلة ورمزا ·· فهو ابن الشهيد ورمز « بداوة الاسلام » و « ميزان العـدل » و « آية الزهد والورع » ·· وهو البؤرة التى اجتمعت فيها ضياء الوجدان البدوى الأصيل ·· الوجدان الدينى والسياسى ، وهو محصلة القوى لا نضر ما فى صـدر الأسلام من مثل ووجد وتضحية ، وهو زعيم الحضارة البدوية الافلة ·· فى مواجهة باسلة لسـلطان الدولة

الأموية التى تجولت فى عاصمة الشــام الى « كسروية دنيوية » طاغية ٠

البــادية تمتــلىء بحب رمزها وترن بأغانى الوله والوجد له وتفيض عليه من وجدانها المتدفق ٠

ولكنه حب عاجز ، تكبته خشية الموت ٠ حب حبسته الناس فى قماقم وألقت به قاع النفس حبيسا ٠

وفى هذه الظروف يشيع التصوف بمختلف أشكاله ٠ وعندى أن قيسا لم يكن الا متصوفا يرمز بليلاه لقوة محبوبة عليا ٠

ولكن ٠٠ لو كان قيس شيعيا لاستقام وجدانه ، انه لم يكن شيعيا كأهل البادية ٠

فليلى تسوغ شدة الأمويين وبطشهم بقولها :

ابن ذريح لا تجر واقتصد   أحلام مروان جبال رواس
يؤسسون الملك فى بيتهم   والعنف والشدة عندالأساس

فتعلق احدى الفتيات على ذلك بقولها :

ليلى عــلى دين قيس فحيث مــــال تميــــل
وكــل ما سر قيسا فعنـد ليــلى جميــــل

وهــذا شــاهد على أن قيســا قد التفت للموقف التاريخي الذى كانت تعبر به الحضارة العربية ، ورأى فيه رأيه .

وهو شاهد كذلك على أن قيسا كان يميل لتسويغ شدة الامويين فى سبيل تأسيس ملك عربى وطيد

ولكن كيف يفلت قيس بهذا المنطق من الاستجابة للوجدان البدوى الشائع السائد فى أهله ؟ .. كيف يستطيع أن يرفع رأسه فوق الماء ويقاوم التيار الفياض الذى يندفع من حوله معلنا أو مخفيا تعلقه بالنظــام الاسلامى الأول ؟ ..

الحسين رمز بداوة الاسلام ، وكل ما فى الدعوة من نقاوة ومثل

وأمية تؤسس الدولة الاسلامية الوطيدة

وقيس ينقسم على نفسه .

ولم تكن ظاهرة انقسام المجتمع على نفسه تنحصر فى مسألة الدين والسياسة فحسب .. بل كانت تمتد فتشمل التقاليد الاجتماعية أيضا . فبنو عامر ينقسمون فى الحــكم على « جرم » قيس . وليلى نفســها تتغنى

بمحاسن الحضر وتنعى على الحياة البـدوية التخلف ، وأبوها لا يغضب كل الغضب من « فعلة » قيس بل يراود غضبه من حين لآخر حنان الأب وعطف القريب · وتعلن أكثر من شخصية ضعف احتفالها بتقاليد الاسلاف ·· الى آخره ·

ومجتمع المسرحية كله يتقلب في محاور هذه النقلة الحضارية والتاريخية الخطيرة ·

وقيس ـ وجدان البادية المرهف ، وشاعرها المبين ـ يصبح نموذجا يدل على كل هذا الاضطراب ويعـانيه · نموذجا يعاني بحدة عظيمة تبـاريح هـذا التنـاقض كله ·· ولا يحتملها ·· فيختل اتزانه ويعاوده الغثيان وغرابة الأطوار · ويجاهد ليلوذ بالصحراء فاذا كل شيء فيها يفقد حقيقته الواقعة ، ليتلبس ما يسـقطه عليه وجدان قيس المضطرب ·

فهو في شروده ورحلته في القفار يخاطب الحيوان والجماد ، ويفهم عنها ويستلهمها ويتوهم من يخاطبه فيرد عليه ، ويضفي على الكون كله من ذات نفسه ·· مستجيرا بذلك من انقسام نفسه وبلبلة وجدانه · ولكن ذلك كله لا يجديه فتيلا ·

لا شيء يشفي قيسا من حبه واندفاعه لخصام هـذا الحب وتعويق الوصال ٠٠ ففي حبه خطر مخـوف ٠ وفي التخلي عن هذا الحب خطر مخوف ٠

ولا أقول آن قيسا يعبر تعبيرا ميكانيكيا مباشرا عن مجتمعه ٠ فالانسان لا يمكن آن يكون تعبيرا ميكانيكيا بسيطا فصيحا نهائيا عن عصره ٠ ومع ذلك فبوسعنا أن نحاول استـنباط لغز « جنـون » قيس من محيطه المعاصر ـ كما رسمه شوقي ٠

ان قيسا رجل شك وتردد ٠ لا تطمئن روحه ليقين ما ٠ يلوذ بالوسـاوس والظنون والتصورات ٠٠ فـلا يزداد صدعه الا انفراجا ٠

قيس رجـل شك يتشبث بالنقيضين حتى ليختـل ميزان حكمه على الأشياء ٠ ويغرق يقينه في خضم من الهواجس والاحتمالات ٠

هو رجل شك ، قلم الشك اظفاره وسلبه كل قوة على البت والحسم ، وطرحه في الفيافي رجـلا موزع الارادة مختلط اللب ٠

ولم تكن ليلى غاية قيس وبغيته العليا بكل معنى الكلمة ٠ لقد كانت ليلى رمزا لقوة تاريخية تهجس نفسه

بحبها .. وتهجس نفســه بالنكوص عن نيلها وبالتخلى عنها ..

انه نموذج من أبطــال المأســاة منتم الى فــرع من الفصيلة التي ينتمى الى آحد فروعها الاخرى « هاملت » شكسبير

ولم نذهب بعيــدا ؟ انه ليس آقرب لهـاملت منه لشهريار توفيق الحكيم وميشلينيا بطل « آهل الكهف »

واذا كان بطلا توفيق الحكيم آفصح منه بيانا ، فانه اشحذ منهما وجدانا ، انه آقرب الى نماذج وروح العصر الذى كتب فيه شوقى « مجنون ليلى »

عصر النقلة التاريخية التى عبرت بها مصر فى أول فترة ما بين الحربين .. والتى كتب المازنى يصفها :

« اننا نعيش فى عصر تفكير عميق وعهد قلق عظيم واضطراب كبير وشك مخيف .. عصر تعتصر فيه العقول ويستنفد فى حيرته مجهود القلب . وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية، وصارت حياتنا محيطا زاخر العباب يضطرب بنا متنه فى عشى ليالينا المتجاوبة بصيحات الشك والظمأ الى المعرفة والحنين الى النور »

لعلى أسرفت ..

ولكن بودى لو يتطوع من يدلنى على اجابة تساؤلى: من أى شىء يموت قيس فى مسرحية شوقى ؟ ومـا لغز جنونه وشططه وعجزه ؟

اذا لم يك هذا هو السبب ، فلعل ثمة عاملا آخر يحتم موت قيس ، ويفرضه ويملله

أما الزعم بأن ظاهر المسرحية هو كل ما تتضمنه من معنى .. الزعم بأن قيس جن ومات حزنا على امرأته لم يزوجوها له ..

هذا الزعم لا يعنى غير آن « مجنون ليلى » لا يمكن اخراجهـا على المسرح الا على النسق الذى آخرجت به منذ ثلث قرن .. ومعناه اذن أن المسرحية لم يقدر لها أن تتجاوز عصرها وأن تعيش الى اليوم .

المسرحية

اذا كان الممثل هو العنصر المادى الحى الوحيد فوق المنصة ، فان النص المسرحى هو الأساس الذى يرتكز عليه كل التكوين الفنى الذى يستمتع به المتفرج · اننا نستطيع أن نتصور نهضة مسرحية شاملة تتمين بعبقريات متعددة فى فن التمثيل والاخراج والديكور ·· نستطيع أن نتصور أساليب وتيارات فكرية مختلفة وفنانين عظاما لهذه الفنون ، ولكن يستحيل أن نتصور أن هذه النهضة وهذه العبقريات فى فنون التمثيل والاخراج يمكن أن تقوم لها قائمة من غير نهضة حقيقية لفن التأليف المسرحى · فالمسرحية المكتوبة هى عصب كل شىء · النص المسرحى هو الهواء والماء لسائر الفنانين المسرحيين ·· فلا يمكن أن تتبدى كفاءة الممثل الكفء الا من خلال نص جيد التأليف ، ولا يمكن أن تتبدى عبقرية المخرج العبقرى الا من خلال مسرحية عبقرية ·

أن المسرحيــة التافهــة أو الركيكــة لا يمكن مهما آغاثها المخرج والممثلون الا آن تكون فى النهاية شيئا تافها وركيكا • ان التآليف المسرحى هو المحرك الحقيقى لاية نهضة مسرحية مرجوة •

ما هى العناصر التى تكون المسرحية ؟•

من المــألوف آن يتكون النص المسرحى من ثلاثــة فصول أو نحو ذلك ، وكل فصل منها تجرى حوادثه فى مكان معين وفى وقت محدد •

ان المؤلف المسرحى سجين دوائر ثلاث آو آربع ، وليست له حــرية الانطــلاق التى للــروائى أو كاتب السينما • لابد للمؤلف المسرحى آن يرتب حوادثه فى ثلاثة أو أربعــة أمكنة ، وفى ثلاثة آو آربعــة أوقات معلومة • ففى هذه الأمكنة ، وفى هذه الأوقات لابد أن تجرى الحوادث بشخوصها فوق المنصة مبتدئة ببــداية الموضوع منتهية باسدال ستار الختام •

أى انه من غير المستحب آن تقع حوادث هامة ذات صلة بالموضوع فى آوقات آو آمكنة غير الأوقات والأمكنة التى حددتها فصول المسرحيــة •• ثم ياتى ممثل آو ممثلة ليقص آو لتروى حوادث وقعت خارج المنصة •

ان ذلك مقبول وسهل فى الرواية وفى الفيلم السينمائى ، حيث يستطيع مخرج السينما دائما أن يتحول بالكاميرا الى ما شاء من الأوقات والامكنة ليصور ما شاء من الحوادث الماضية أو المواقع البعيدة ، ثم يعود بالتالى ليستأنف المشهد الذى غادره منذ قليل ٠

المسرح لا يعترف بهذا الانتقال ، ولا بوقوع حوادث هامة خارج المنصة لغير ضرورة معلومة ٠

ان ثمة حوادث قد أصبح من التقاليد المسرحية ضرورة وقوعها خارج المنصة كحوادث القتل والانتحار والاغتصاب ، وذلك أسبابه معلومة واضحة ، على أن يجرى ابلاغها للجمهور بوسائل فنية لبقة ٠

أما ما عدا ذلك من الحوادث فلابد أن تقع فوق المنصة ٠ فالمتفرج كى يتابع المسرحية متابعة يقظة ، وليتأثر بها الأثر المطلوب ، لابد له أن يشهد بالعين وبالأذن وبالحضور جملة الحوادث والمواقف والانفعالات التى تكون المسرحية ٠ لابد له أن يرى بعينيه الدموع ويسمع بأذنيه الانات ، وأن يلمس بجماع حواسه موقف التصدى ، ومراحل هذا الصراع النامى الناشب بين الخصمين من أوله الى آخره ٠

ان خاصية المسرح الأولى ، التى تجعله فنا منفردا نادر المنال هى خاصية « الحضور » ٠

ان المتفرج يلتهب ويغضب ويثـور ويهدأ ويحب ويكره فى المسرح كمـا لا يلتهب ولا يحب ولا يغضب أثناء قراءته للقصة المكتوبة أو خـلال مشاهدته لفيلم من الأفلام ، بسبب هذه الخاصية المدهشة ٠

انك فى المسرح تشهد كل شىء أمامك لحظة وقوعه ، دون وسيط أو راوية أو كاميرا صورت لك المشـاهد وتصورتها نيابة عنك ٠ انك تسمع وترى وتكـاد أن تلمس بيديك هذا العالم العجيب الحاضر أمامك فوق المنصة ، الذى صنعه لك الفنانون ٠

ان الحضور بالشخص وباللحم والدم ، ان الحضور بالآن وبالمكان هو ركن المسرح الركين ٠

انك فى المسرح كمن رأى ، لا كمن سمع ٠

ولكن هذا الحضور الذى ينبغى أن تتركز فيه كل حـوادث ومواقف وشـحنات العمـل المسرحى ، محـدد بالضرورة وحبيس هذه الدوائر الثلاث أو الخمس التى سلف ذكرها ٠

وهذا يخلق أول صعوبة أمام المؤلف المسرحى ، كما انه هو أول العناصر الواجبة فى التآليف المسرحى ٠

ومن البديهى آن الحوار المسرحى من آهم الآدوات التى يستعين بها المؤلف ٠ فهى الوعاء آو القالب الذى يصب فيه أفكاره ومواهبه ٠

فليس للمؤلف المسرحى كما للقصـــاص الــروائى حرية القص آو وصف الشخصية آو التحليل أو التعريف بماضى البطل أو عاداته وخصاله ، أو التدخــل من آن لآخر للتعليق على المواقف واظهار الشرك الذى يعــده الغريم لغريمه ، وكشفه أمام القراء ٠

بل ان المؤلف المسرحى فى بعض الآحيان يجرى على لسان أحد شخصياته وصفا لشخصية آخرى فيــه كذب وادعاء تقتضيهما ظروف الخصومة بين الشــخصين أو وصفا زائفا يأتى على لسان حبيبة مخدوعة ، آو زوج غافل ٠٠

فحتى تحليل الشخصية ووصفها اذا ورد على لسان شخصيات آخرى آو على لسان الشخصية ذاتها لا يعول عليه ، وللمؤلف فيه مآرب وآغراض بعيدة هى تحديد العلاقات بين مختلف الشخصيات وتحليل ما تكنه نفس الشخص المتحدث لا الشخص موضوع الحديث ٠

ان المسالك مسدودة أمام المؤلف المسرحى وهو بسبيل تحليل وتقديم شخصياته سوى مسلك واحـد وطريق واحد ..

هذا المسلك وهذا الطريق هو الكشف عن الشخصية من خلال سلوكها هى ، ومواقفها هى ، وكلماتها هى ، التى تعبر عن موقف الشخصية من العالم .

أمام المؤلف المسرحى أن يضع رسما واضحا وقاطعا لكل من شخصيات مسرحيته ، وكل اعتماده على سـلوك ومواقف وكلمات هذه الشخصية ، وعلى فطنـة وذكاة المتفـرج وقدرته عـلى تصور الشـخصية وفهمها فهما مباشرا وعلى تفسير سـلوكها وكلماتها ومقاصـدها ، ما تنشده وما تناصره وما تدفعه ، كما يفهم الرجـل الرجل فى الحياة ، كما يكشف الرجل مخاتلة صـاحبه بالمراس وبالمخالطة وبالذكاء .. لا للوهلة الأولى ، بل على مهل ومن خلال تسلسل الحوادث والمـواقف بحيث يبين الصدق من الرياء ، الباطن من الظاهر .

ان اكتشاف حقيقة الشخصية فوق المنصة انما هى عملية يحققها ذكاء المتفرج ولباقة المـؤلف . عمليـة

تجاوب فكرى هو مصدر من أهم مصـــادر المتعة فى فن المسرح ٠

الحوار اذن ليس وسيلة مباشرة لتحليل الشخصيات ودراسة المواقف ، وانما هو وسيلة غير مباشرة لتحقيق هذا الغرض ٠

ان المسرح بذلك فن منشـــط للذكاء وينمى فى متفرجه القدرة الاجتماعية والخبرة الانسانية ٠

عناصر التأليف المسرحى

ومن أهم عناصر المسرحية : المواقف ..

ففى الأمكنة المعينة ، والأوقات المحددة التى يلتزم بها المؤلف (الفصول) سيلتقى على مشـــهد منا أبطال وسائر شخصيات المسرحية ليصطرعوا حول الموضوع . وتنبنى المـــواقف من خـــلال التـــآلف والتنـــافر بين الشخصيات ، ومن خلال المواجهة أو المراوغة ، التصدى أو الملاحقة ، التعصب أو الملاينة ، الصمود أو الانهيار والتألم فى الظل والكشف المستمر عن حقيقة العلاقات الانسانية فوق المنصة ، وعن المعترك كله .

ان هـــذه المواقف هى بذاتها البنيان المسرحى كله ان المسرحية ببســـاطة تتألف من مواقف يجـــرى فيهـــا حوار ..

ولكن هذه المواقف وهذا الحوار لحمهما ودمهما ، شرايينهما وأعصابهما وقوامهما الأساسى والنهائى هى: الصراع ..

ان فن المسرح كله يسميه الغربيون ، فن الدراما ، وهم يقولون ببساطة ، الدراما هى الصراع .

فأول ما يلفت نظر المتفرج ، وآخـر ما يرن فى أذنه قبل اسدال ستار الختام ، هو هذا الصراع الذى نشب بين غريمين ، بين عاطفتين ، بين عقيدتين ، بين فكرين ، بين جيلين « متناقضين » .

ان الدفقة الساخنة التى تلهب العمل المسرحى كله مصدرها وأصلها هو الصراع

ولا أحب هنا أن يتبادر الى ذهن أحد أن مظهر هذا لابد أن يكون شجـارا مفتوحـا صريحا . فالمشـاجرة والامساك بالخناق والسب والصفع ليست مما يفخر بها أى مسرح فى العالم .

كما أن المغـالاة فى الصراخ والتوعد والتقريع والتحقير ليست من الادوات المسرحية المناسبة

ان الصراع فى المسرحية أعمق من هـذه المظاهر السوقية المبتذلة ، وهو أكثر تركيبا وتعقيدا مما قد

ينشب في السوق حول شروة برتقال . كما أن هذا الصراع لا يلزم بالضرورة أن يكون صاخبا صارخا ، وانما هو أعمق من كل ذلك .

ان الصراع قد يتخذ صورة ساخنة أقرب الى الصور السوقية فى بعض الاحيان ، ولكنه غالبا لا يكون كذلك .

انه يبدأ كما تنطلق التيارات التحتية فى أعالى البحار عارمة متدفقة ، بينما سطح المحيط ساكن هادىء

الصراع قد ينشب بين أم وابنها ، وهو حينئذ كما يأخذ من ألوان الغضب والسخط والنزعة للسيطرة، يأخذ من ألوان الرحمة والحنان والاستغاثة بعواطف الأمومة والبنوة . فهو يدور ساخنا طوال الوقت، ولكنه هادىء مكتوم معظم الوقت ، حتى تحين ساعة الانفجار .

ان الصراع يحكم المسرحية من أولها الى آخرها ، ومع ذلك فالصدام بين الخصمين لا يتحقق بكامل عنفه الا فى ذروة المسرحية وقمتها

ان كل ما يحرك الصراع وينميه ويقربه من غايته وهى الصدام فالتصفية .. كل ما يحرك شحنات الغضب أو الحب أو الانفعال أيا كان نحو غايتها يحقق للمسرحية نبضها الساخن .

ان المسرحية عمـل يتصاعـد الى غايتـه بانتظـام وباطراد · وما يشحذ الصراع فيها وينميه ليست مجرد حوادث تتراكم بعضها فوق بعض · ويحدث فى بلادنا وبين مثقفينا الخلط بين الحوادث والأحداث (الأفعال)· ان الحوادث فى المسرحيـة شأنها قليل وان ما يسميه الغربيون بالأحداث آو الافعال (ان صحت هذه الكلمة) يختلف تماما عما نعنيه بكلمة حوادث · فالمسرحية قد لا تقع فيها حوادث كثيرة ، ومع ذلك تكون هذه المسرحية حافلة بالاحداث ·· آى حافلة بما يحرك الصراع ·

ان الحوار قد يحرك الصراع ، والحوادث قد تعين على تحريك الصراع ، ولكن عناصر آخرى هامة وكثيرة هى التى يعول عليها فى هذا المجال ·· عناصر بعضها ظاهر مادى واضح ، وبعضها مستتر مضمر ·

فحين يلتقى البطل بالبطل ، آو البطلة بالبطل فوق المنصة ، لينسجا موقفا من المواقف المسرحية ، يشتبك الفكر بالفكر والوجدان بالوجدان ، تتأجج المنصة حتى ولو لم يحدث الارتطام ·

ان الوقفة فى النـور والانة فى الظلام ، أن همسة الديدبان القلق فوق حائط مدينة محاصرة ، واشارة

بالذراع لاتقاء خطر مرتقب ، ان دمعة تلمع فى أضواء البروجكتور ، أو خطوة مفاجئة فى اتجاه الخصم ، أو دفعة فى صدر المحب ، أو جلسة اليائس أرخى ذراعيه ، أو اغلاق الشباك فى وجه الريح ..

كل هذه أحداث تصنع باطرادها نمو الصراع . ان كل « فعل » يقع فوق المنصة يدفع المسرحية ويقربها من غايتها وهى احتدام الصراع ثم تصفيته .

كما أن أى فعل يقع فوق المنصة لا يحقق هذا الغرض هو فضول وغثاثة وتطويل يضعف المسرحية .

ونحن اذ نتحدث عن الصراع لابد لنا أن نسلم بالبديهية الأولى التى يرتكز عليها مثل هذا الصراع ، وهى وجود التناقضات . فالصراع فى المسرح ، كما هو فى الحياة لابد وأن يكون صراعا بين نقيضين .

وأما المسرحية التافهة فتقوم على الصراع بين خصمين ، وليست ذات مرام أبعد من ذلك .

وأما المسرحية الأكثر عمقا فانها تقوم على صراع بين ملكتين انسانيتين تتنازعان الابطال .. كالصراع بين الحب والواجب ، بين الشهوة والفضيلة ، بين الحب والكراهية .

وأما المسرحية الأعظم عمقا والابعد غاية ، فتتناوله صراعا أعمق وأبعد غاية ، كالصراع بين الانسان والقدر ، بين الارادة الحرة والحتمية الطبيعية ٠٠ وهذه أرقى ألوان المسرحيات ٠

ومن البديهى أن هذه التناقضات لا يصح أن تفتت العمل المسرحى أو تقسمه بين أقطابه قسمة عادلة ٠ فان وحدة الموضوع هى أقدس الوحدات الفنية للمسرح الى اليوم ٠ ووحدة الموضوع لابد أن تسع هذه التناقضات وتؤكد ألوان الارتباط بالتناسق والتنافر ، وألوان العلاقات بين مختلف أطراف الموضوع ٠٠ بحيث تضم هذه التناقضات المصطرعة فى وحدة فنية أكيدة فوق المنصة ٠

النص المسرحى اذن تبينه المواقف ، أداة التعبير فيه هى الحوار ، وينطوى بالضرورة على صراع يحتدم ويصفى ٠

الحــوار

يختلف حوار المسرحية اختلافا تاما عن آى لون من الوان النقاش ·

صحيح أن الحــوار والنقاش يدور كل منهما بين طرفين متناقضين ، ولكنهما جد متباينان ·

ان النقاش ينبثق عن خــلاف فى الرآى · ولــكن الحوار ينبثق عن اختلاف فى الشخصية ·

النقاش يدور حول قضية ما هى موضوع الخلاف· ولكن الحوار هو صراع بين حافزين انسانيين ، أو بين نظامين طبيعيين ، أو بين قانونين شاملين ·

النقاش غايته غلبة رأى على رأى . ولكن الحوار غايته غلبة قوة اجتماعية أو انسانية أو طبيعية .. على قوة أخرى اجتماعية أو انسانية أو طبيعية .

النقاش يجرد الأفكار ليبحثها ذاتها بينما الحـوار يجسدالأفكار ويبرزها فى محيطها وبأثقالها الانسانية .

ومن جهة أخرى فالحوار كقالب للصراع النـامى باطراد لابد له أن يتميز بطابع هذا الصراع .

فكما أن الصراع ينمو فى اتجـاه الذروة ، لابد للحوار أن يغـذى هـذا النمو ويشـحنه ويدفع به الى ذروته .

ان أى ركود أو قصور عن التصاعد المستمر .. أى نقاش أفقى حول قضية عقلية ما، مهما كانت جدارة هذه القضية ، أى انصراف للحوار عن غايته الأساسية الواحدة وهى شحن الصراع ودفعه باطـراد الى ذروته يصيب المنصة بالركود والهمود ، ويفقد الممثل والمتفرج كل روح متوثبة .

الحوار ليست غايته تصفية أى خلاف حول الرأى أو العقيدة سواء بالتوفيق أو الغلبـة ، ولـكن مهمته الوصول بالمتناقضات الى الذروة والصدام ، ثم التصفية

على أساس الحياة لنمط من البشر ، والموت للآخرين ·· كما فى المأساة · أو على أساس ضياع ثروة البخيـل ، وزواج العاشقين ·· كما فى الكوميديا ·

ان المناقشة تنتهى عند نصرة رأى ، ولكن الحوار ينتهى عند انقلاب كامل للقوى الاجتماعية أو الانسانية أو الطبيعية فى المسرحية ·· وقد أصبح الملك الطاغية طريدا فى الجبل ، وقد انتحرت العاشـقة فوق جثـة حبيبها ، وقد وقع الخصـم فى قبضة خصمه ·· وقـد انتصر شبح الضحية على قاتلها ·· وهكذا ·

الحوار اذن ليست وظيفته حسم أى نزاع حـول الرأى ، وانما وظيفته خدمة وتغذية وحفز الصراع ، وينبغى أن يلزم حدود هذه الوظيفة ·

النقاش يحتكم الى المنطق ويجـرد المتناقشـين من ظروفهم الموضوعية المختلفة ، هم يتجردون من هـذه الظروف ليحققوا النزاهة فى احتكامهم للمنطق البحت ·

فمثلا اذا تناقش غنى وفقير حول موضوع مجانية التعليم ، واحتكموا الى منطق المصلحة العـامة ، فلابد لكل منهما ، ويتعين عليهما ، أن يتجرد الغنى من غناه ،

والفقير من فقره ليصلا بالقضية الى غايتها المنطقية التى تقررها المصلحة العامة ٠

ولكن الغنى فوق المنصـــة لا يتجرد أبدا من غناه ، ولا الفقير من فقره ، ولا المحب مما سلب لبه ، ولا المنتقم من دواعيه ، ولا الشهوانى من حـوافزه ، ولا الأم من غريزتها ولا الخصم من خصومته ٠ لا يتجرد أى منهم من نزعاته وعناصر شخصيته لحظة واحدة ٠ والذى يدور بين الأبطال من حوار انما هو شـحنات تغذى الصراع بينهم وتتغذى عليـــه ليصل الحوار فى النهاية ـ لا الى المصالحة أو اتفاق الأطراف أو الحل الوسط كمـا فى المناقشة الهادئة الهادفة نحو تحقيق الحقيقة ـ ولكن الى الارتطام النهائى والصدام المحتوم بين مختلف الأقطاب، والتصفية على أساس الغلبة لأحدهما على الآخر ٠

الحـوار مركبة الصراع ، وهـذه المركبة متجهة بالضرورة الى الارتطام والصدام الأكيد ٠

ولعلى أكون قد أوضحت بذلك الفرق الجـوهرى البعيد بين الحوار والنقاش ٠

لغة الحــوار

من أن لآخر يثور نقاش وتحتــدم المعــركة بين من يفضــلون اللهجة العاميــة لغة للحــوار المسرحى ومن يفضلون الفصحى ..

هذه المعركة التى احتدمت أكثر من مرة فى عشرات السنوات الأخيرة ، لم تسفر عن نتيجة نهائية ، وانما هى تسفر عادة ــ بعد كل الضجيج والعجيج ــ عن فريق يغلب نزعة المصالحة على أساس «الاذن» لكتاب المسرح أن يتخذوا من العامية لغة للحوار فى المسرحيات العصرية، والفصحى لغة للحوار فى المسرحيات التاريخية .

ولا أعتقد أن عنــدى من الحجج الجــديدة ما لم يسبقنى اليه أى من الفرق الثلاث .

وانما أرى هنا لزاما علينا أن ننتقل بموضوع اللغة الى ميدان جديد تماما ، وهام جدا ، أجدر من غيره بالمناقشة ٠

أريد هنا أن أدل المتفرج على أن ثمة لغة للحوار المسرحى بلا شك ٠ فالمسرحيات تكتب بالانجليزية وبالفرنسية وبالألمانية وبالفصحى العربية والعامية ٠٠ ومع ذلك فمن بينها مسرحيات مكتوبة بلغة مسرحية جيدة ، وأخرى لغتها ضعيفة ركيكة هامدة ٠

والممثل فوق المنصة أول من يشعر بالكلمات وهى تسترسل من فمه ان كانت حية نابضة ، أو هى خامدة ميتة ٠ كما أن المتفرج شديد الحساسية هو الآخر للغة المسرح ، والا فينبغى له أن يكون كذلك ٠

ولا أريد هنا ، ولا أستطيع ، أن أحدد بالضبط العناصر الحقيقية التى تضفى على الكلمات فوق المنصة حيويتها ، ولكن هذا الأمر من البديهيات البسيطة ٠ فان الأدب من أوله له أساليبه الكثيرة ، وللادباء قدراتهم المختلفة على استخدام الكلمات وابتداع التراكيب اللغوية التى تجعل من أدبهم شيئا ساخنا ـ وأكاد أقول ـ حيا ٠ وهذا الأمر لابد أن يكون فى المسرح كما هو فى الأدب، فالنص المسرحى ما هو فى البداية الا نص أدبى ، وما

هو فى النهـاية الا كلمات يخاطب بها الممثـل مشـاعر الجمهور فوق المنصة ..

وانى أؤكد ان اللهجة العامية تصلح لغة للأدب كما ان الفصحى لغة عريقة للأدب . ولكنى مع ذلك احتفظ بحق التمييز التام اليقظ بين عاميـة بيرم التـونسى الخالدة ، وعامية السوق .. بين فصحى توفيق الحكيم والمازنى وطه حسـين وفصـحى باب الحـوادث فى أية صحيفة خبرية ..

ان لغة الأدب ــ سواء أكانت فصحى أم عامية ــ لها شروط جمالية وتعبيرية .

ولغة المسرح لها غير هذه الشروط الأدبية العامة ، شروط خاصة أخرى كلغة لفن من نوع خاص .

يذهب بعض الباحثين الى أن الشعر أوفق للمسرح من النثر . وبغض النظر عن صحة هذه الدعوى ، فانها تصدر عن نفس المفهوم القائل أن المسرح يقتضى لغة فنية من نـوع خاص ــ سواء فى اللهجـة العاميـة أم الفصحى .

ان المسرح يقتضى لغـة ذات طابـع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيدأو لف أو دوران .. بلا استطراد

أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ..
فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعانى فى مثل هذا
اللون من التعبير ..

لابد للمتفرج أن يسمع فيفهم على الفور ما يقال
لكى يحدث له الأثر المطلوب .. ان الغموض والابهام
لا يصلحان أسلوبا لمخاطبة الجمهور من فوق المنصة .

والجمل المسرحية يحسن أن تكون قصيرة . بذلك
أدعى لراحة الممثل وعدم ارهاقه .. كما ان الكلمات
يحسن أن تكون أصرح وأدق وأوضح تعبيرا عن المعنى
المقصود .

ولا ينبغى أن يذهب عن بال الكاتب المسرحى ان
كلماته ستصل الى الجمهور عن طريق السماع لا القراءة ،
فلابد أن تكون واضحة المقاطع عند النطق ، وأن تكون
متناسقة الجرس فى استرسالها .

ان المسرح الحقيقى الرفيع لا يستعين البتة بما
ألفناه فى بلادنا من موسيقى تصويرية تتخلل العرض،
فذلك فضول وترقيع . ان للمسرح موسيقاه الذاتية
الخاصة التى تترقرق فى العمل كله .

لا أقول انها موسيقى الموضوع فحسب ، او ايقاع الصراع والأحداث وحركة الممثلين فحسب .. وانما هى بعد ذلك الموسيقى المادية التى تتألف من الجرس العذب الذى تصنعه نبرات الممثلين مجتمعين وانتقالاتهم فى طبقات الصوت ودرجاته وألوانه كآلات موسيقية مؤتلفة منسجمة .

ان الصوت البشرى المعبر لهو أعظم الآلات الموسيقية كلها . وعلى المؤلف أن يراعى انه انما يكتب كلمات الحوار وتراكيبه اللغوية لتشدو بها أوركسترا بشرية فعلية ، فليساعدهم بالتدقيق فى الاختيار على أن يقدموا أفضل ما عندهم .

ولا أريد أن يكون كلامى هذا تحبيذا لذلك اللون من التمثيل الذى يحاكى التراتيل والانشاد الشعرى الرخيم ، والتغريد العاطفى ، والذى اشتهر به — وبجدارة — المرحوم أحمد علام ، فانى لأعرف ألوانا من الموسيقى غير هذه الأنغام العاطفية العذبة التى اشتهرت بها الاذاعة .

فمن الموسيقى المنسجمة المؤثرة ألحان عاصفة ، وألحان فلسفية متأملة ، ألحان مثيرة للحماس وألحان

مصورة لسكينة النفس، مصورة لثورةالانسان للفضيلة، وانفعاله الجاد للحب٠٠ وهذه الموسيقى بمعناها الواسع وبما فيها أيضا من تغريد عاطفى خفيف هى ما أعنيه لغة المسرح اذن لغة من نوع خاص ، سواء أكانت عامية أم فصحى ٠٠ نثرا أو شعرا ٠

★★★

وما دمنا قد بلغنا هذا الحد من التعريف بموسيقى المسرح فلابد لنا أن نلحظ أيضا أن للمسرح مقامات مختلفة ـ اذا صح هذا التعبير ـ كما أن للموسيقى مقامات ٠٠

ان المسرحية المعينة تحكمها من أولها لآخرها نبرة معينة وجرس معين ومقام موسيقى معين ٠٠

فالتراجيديا تختلف عن الكوميديا ، والكوميديا تختلف عن الفارس (المسرحية الهزلية جدا) ٠

والمتفرج يستطيع بيسر أن يلحظ هذا الفرق فى المقام الموسيقى وفى الجرس بالنسبة لمختلفالمسرحيات٠

التراجيديا تحكمها نبرة آسية جادة مهمومة ، ألمها مكتوم ، ويلتزم ممثلوها الاقتصاد الشديد فى التفجع والتوجع ، بما ينسجم مع موضوعها الجاد الرصين ،

ومع أبطالها الذين يتميزون بقوة ارادة خارقة وبسالة نادرة ٠

بينما يعد كاتب الكوميديا الجو بنبرة لينة لطيفة بهجة ، مرحة فى غير مجون ، ذكية تشيع الحبور والانشراح والسرور ٠٠

أما الفارس فيغلب عليها الصخب والمفارقات الصارخة المدوية ، ويحلو فيها الزعيق مع سرعة الايقاع، أقرب الى موسيقى الجاز ٠

ولابد أن يسوقنا هذا الكلام لوقفة عند تقسيمات المسرحية ٠ ومع ان هذه التقسيمات قد تعارف عليها دارسو المسرح من قديم ، فانها لا يمكن أن تكون تقسيمات قاطعة بالنسبة لجميع المسرحيات ٠ فبعض المسرحيات يتنازعها قسمان من هذه الأقسام ، آو يختلف النقاد حول انتمائها لهذا القسم أو ذاك ٠

ولكن ما علينا ٠

لقد قسم المسرحيون فنهم الى :

★ **التراجيديا :** (المأساة) وهى قمة الفن المسرحى، وميزتها انها تصور الصراع بين ارادة الانسان الحر والحتمية المفروضة ٠ وهى عند الاغريق قضية

ميتافيزيقية يدور فيها الصراع بين ارادة الانسان الحر وجبرية الالهة المتعسفة • وهى عند شكسبير قضية انسانية يحتدم فيها الصراع بين نوازع الانسان المنطلقة وبين جبرية وحتمية النظام الطبيعى والاجتماعى الذى تفرضه الحياة ، أو بين نوازع الانسان المتمردة ، وقصوره المحتوم • وهى عند بعض المعاصرين صراع بين الأنسان الفرد المتطلع لتحقيق هواه الانسانى، وبين المنطق الجماعى المعادى له ، أى الصراع بين الفرد والجماعة • وفى التراجيديا يواجه البطل قدره المحتوم ببسالة ويموت موتا لا فكاك منه ••

★ **الكوميديا :** وهى المسرحية الخفيفة المرحة التى تتخذ موضوعاتها شئون الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية والعاطفية العادية ، ويغلب عليها النقد الأجتماعى والسخرية والفكاهة وغالبا ما تزينها قصة حب مؤثرة ، تكفل لها نهايتها السعيدة بلقاء العاشقين فى الختام وهذه المسرحية لا يشترط فيها أن تكون مثيرة للضحك العنيف ، انما غالبا ما تكون مسرحية لطيفة مثيرة للمسرة والبهجة ••

★ **الفارس :** وهى مسرحية صاخبة مضحكة جدا، غالبا ما تقوم على افتراض كاريكاتورى غير معقول

منطقا ، القصد منه الوصول بالموضوع الى مواقف تتميز بالمفارقة الشديدة جدا المثيرة للضحك جدا . والأغلب أن يستعين المخرج والممثل والمؤلف فى مثل هذا اللون من المسرحيات بتوابل حريفة ، كاستخدام الماكياج استخداما كاريكاتوريا القصد منه اثارة الضحك ، أو كمبالغة الممثل فى تصوير خوفه أو محبته أو ذكائه وهو الابله .. مبالغة غير معقولة ، لتحقيق غرضه فى التضحيك .

★ **الميلودراما :** وهى نوع من التأليف المسرحى ازدهر فى أزمنة الاضطراب الاجتماعى وفى عصور التدهور الثقافى والفنى . والميلودراما مسرحية قائمة على استدرار العطف والرثاء للنفس وتتأسس على شدة المبالغة فى تصوير الكوارث التى تحل بالبطل أو البطلة أو الابطال ، ويجرى موضوعها فى بحر من الدموع وزوبعة من الاهات والانات والصرخات المحزونة لتنتهى نهاية اخلاقية بتوبة الجانى واستغفاره ضحاياه ، أو بوصول الثرى الطيب لينتشل الأسرة المنكوبة من الحضيض فى حفل حافل بآيات الحمد والشكر والعرفان بالجميل ، والدموع تنهمر لا تزال .

★ **الفودفيل** : وهى نوع من الكوميديا ، وأن كان أقل منه مستوى . يقوم على سوء التفاهم ويعمر بمشاهد معينة كمشهد طالب شراء الجاموسة الذى يظنه صاحبها آتيا لخطبة ابنته أو اللص الذى يظنه صـاحب البيت الطبيب الذى آتى فى أعماق الليل لاغاثة زوجته المريضة أو ما الى ذلك من مفارقات قائمة على سوء فهم الموقف بين الممثـلين وما يتيحـه ذلك من مفـارقات مضحكة وقفشات مثيرة ..

وقـد كان المسرح المصرى فى وقت من الأوقات تغلب عليه الميلودراما فى مضمار المسرحية الجـادة ، والفودفيل والفارس فى مجال المسرحية الهزلية . وكان نجـاحه حينذاك قائمـا على هذين العمودين من عمد المسرح . وقد حقق فى ذلك العصر نجاحا عظيما شعبيا واجتذب جمهورا واسعا بلا شك .. ولكن الواضح الآن أن تعقد ظروف المجتمع والحياة وتنوع حاجات الناس ، والمد المدنى العام الذى ترتفع بلادنا على قمته يجعـل من الميسور على مختلف ألوان الفنون المسرحية أن تزدهر ازدهارا متعادلا .

الفصحى فى المسرح

سيعترض البعض على مجرد آثارة هذه القضية ، لانهم يؤثرون السيادة الكاملة للهجة العامية على المسرح

ولكن طـالما يكتب كتــاب لهم مكانتهم للمسرح بالفصحى ، وطالما يغلب على المترجمين للمسرح ميلهم للترجمة الى الفصحى ·· فان تجنب قضية « الفصحى للمسرح » يصبح ضربا من التعامى عن الواقع

والا ·· فمـا بالنـا نحن العرب الذين نتكلم فى حياتنا اليومية باللهجات العـامية ، نطرب لوقع اللغة الانجليزية أو الفرنسية فوق المنصة ــ وهى ليست لغة حياتنا اليومية ، ولا تراثنا وحياتنا الثقافية ؟ وما بال

الانجليز يطربون للغــة شكسبير فــوق المسرح ، وهى ليست لغة حياتهم اليومية ولا هى لهجتهم العصرية ؟

اننى لا أفاضل هنا بين الفصحى والعامية ولكنى أنبه الى الحق الاكيد للفصحى - وهى لغة معظم الأدب العصرى - لاحتلال المنصة جنبا الى جنب مع العامية

ودفاعا عن هذا الحق آثير مشكلة الفصحى المسرحية ومشكلتها هى غالبا من صنع الكتاب المترجمين والممثلين أنفسهم

ان أهم خــاصية تميز لغــة المسرح هى آنها لغة يتكلمها الممثلون ، لا لغة يطالعها مطالعون آو يخطبها خطبــاء ٠٠ وهى بذلك لابد ان تتميز بصفــات لغـة التخاطب

واللغة المتكلمــة (بفتح اللام) يجب آن تتصــف بالسيولة ، وبالتموج المريح الذى يقى الحلق من تخبط الحروف الثقيلة آو اختلاط الحروف المتشابهة ويقى الاذن من الوقع الناشز ٠

انك ان استطعت آن تكتب على الورق فيقرأ الناس بالعين ٠٠ عبارات مثل : « مضى بقضه وقضيضه » أو « دحض الادعاء دفاع المدعى عليه » آو « يقفقف الفقير

من البرد » .. فلا تتوقع من مثل هذه العبـارات فوق المنصـة الا كل أذى للمثل وللمتفرج . فما أن يشرع الممثـل فى القائهـا حتى تتصـادم حروفهـا فى فمه ، وتتداخل وتتزاحم حتى لتحتبس ، فان دفعها دفعة قوية انطلقت فى قوة وهرج لتصك أذن المتفرج فى غير نظام ولا رحمة .

ومن أهم الشروط لفصحى المسرح .. الوضوح . فكلماتها تقال بسرعة لتدخل الافهام بسرعة والقارىء ان كان يستطيع التوقف عن القراءة لاعادة النظر فى عبارة مبهمةليفهمها بالتأنى اللازم، فالمتفرج لا يستطيع ذلك بالتأكيد ولا وقت عنـده للتـوقف والتـأمل .. والا شرد عن المسرحية المسترسلة استرسالا متصلا .

لذلك فان أخطر العيوب التى يمكن أن تتردى فيها فصـحى المسرح هى التراكيب المعقـدة أو الجمـل الاعتراضية ، أو التراكيب الشرطيـة الطـويلة ، أو الجمل الطويلة بشكل عام ..

ومن أخطر العيوب أيضا اغراب فى اختيار اللفظ بحجة الجزالة أو الفصاحة ..

وعنـدكم فى ترجمات خليل مطران آلاف الأمثلة على ما أقول ..

كما أن الجمل الطويلة والتراكيب المعقـدة تنهك الممثل وتحط من قواه ، وتستنفد من جهـده المخصص للتمثيل والتعبير ٠٠ فتراه فوق المنصة يمثـل بنصف روحه ، بينما نصف انتباهه مشتبك مع لغة المسرحيـة في معركة ضارية للسيطرة وللابانة عن معانى الكلمات وترويضها للنطق السريع !

ان وضوح الكلمات وبساطتها ، وقصر الجمـل ، وتقطيعها تقطيعا مهـذبا ، وليونة وتمـوج مقاطعهـا وتراكيبها ٠٠ من أهم شروط الكتابة للمسرح ٠

ولأن لغـة المسرح لغة متكلمة « بفتح اللام » فمن أهم الأمور أيضا التبصر بأن لغـة التخاطب الفصـحى تتميز عن لغة الكتابة الفصحى بتركيبها الخاص الذى يضمن مطابقتها لأسلوب التفكير العفوى ، غير المقيـد بشروط البلاغة فى اللغة المكتوبة ٠٠ فنحن نكتب مثلا حتى فى خطاباتنا العادية للأصدقاء : « اننى قد قرأت خطابك » ولكننا بمنطق القول والتفكير العفوى لا نقول الا : « قرأت خطابك » ٠ ووقع الثانيـة عـلى المسرح أصدق وأنفذ وأكثر ليونة واشراقا من الأولى ٠

اننى أزعم أن ألد أعداء الفصحى علىالمسرح كلمات مثل : ان ، قد ٠٠ وما اليهما ٠

كما أن مترجمين كثيرين يتعثرون فى شباك التراكيب الأجنبية الخاصة وينقلونها الى العربية فعلا نقلا ثقيلا يعكر ذوق المتفرج بكلمات وصيحات مثل : « آوه ! » ، أو « حسن آو حسنا » • فى حين يخلق بهم أن يتحروا فى الفصحى المنطوقة ما يقابلها متحررين من قيد الترجمة الحرفية • وفى وسعهم دائما آن يستخدموا الصيحات المصرية مثل : (اه !) بكسر الهاء علامة على الاستخفاف ، أو « اه ! » للتعبير عن الألم ، أو « ايه ! » تعبيرا عن الاحتجاج •• مثلا • وفى وسعهم استخدام كلمة « طيب » بدلا من « حسن » ترجمة لكلمة Well أو All Right أو Bien •• وهكذا •

ولا يفوتنى هنا آن آنوه بالبساطة والسيولة المشرقة التى تتميز بها فصحى توفيق الحكيم •• حتى آن بعض الناس يظنون آن الحكيم يقصد بها وضع احدى قدميه داخل حدود اللهجة العامية ، ويعيبون عليه موقفه المتردد بين العامية والفصحى • وهو فهم غير دقيق لموقف الحكيم الصحيح من اللغة • فالحكيم يكتب للمسرح بالفصحى الصريحة • لا شك ولا لبس فى ذلك • الا آن الحكيم قد أدرك بفطنته وخبرته وذكائه آن فصحى المسرح لابد أن تتميز بموافقتها لمنطق اللغة المتكلمة « بفتح اللام »

وببساطتها ووضوحها • هذا الى ما يتميز به أدب الحكيم بوجه عام من بساطة آسرة وبعد عن التكلف والافتعال •

ان لغة الحكيم نموذج كامل للفصحى المسرحية ، وسأضرب مثلا لها هذا الحوار الشيق السلس فى مسرحية السلطان الحائر ، بين القاضى والوزير « الفصل الثالث صفحة ١٧٤ » :

القاضى : لم أنم فى ليلتى •

الوزير : أنت أيضا ؟!

القاضى : كيف ؟ •• أنا أيضا ؟!

الوزير : المدينة كلها هى الأخرى لم تنم هذه الليلة •

القاضى : أعرف هذا •

الوزير : والكل يتهامس ويلغط •

القاضى : أعرف هذا كذلك •

الوزير : وهل تعرف ما يقولون فى المدينة ؟!

القاضى : أسوأ ما يمكن أن يقال • ان موضع الاثارة والاهتمام عند الناس هو جانب الفضيحة فى المسألة •

الوزير : مع الأسف •

القاضى : أنها غلطتى •

الوزير : وغلطتى أنا أيضا . كان ينبغى ان أكون أشد حزما فى الدفاع عن رأيى .

القاضى : لكن .. من جهة أخرى .. كيف كنا نستطيع أن نتوقع هذا التدخل من تلك المرأة ؟

الوزير : كان ينبغى أن نتوقع كل شىء .

القاضى : أصبت .

... الى آخره .

المنولوج المسرحى

عرفنا أن قوام المسرح هو الصراع ·

وعرفنا أن الحوار المسرحى يختلف عن النقاش فى أن الغرض منه ليس التوفيق بين رأيين مختلفين ، وانما الغرض منه هو التصاعد بالمسرحية من خلال الصراع الى الصدام النهائى والتصفية ·

فأين يقف المنولوج المسرحى من هذا كله ؟

المونولوج هوالكلام الذى ينفرد بقوله ممثل واحد، غالبا ما ينفرد أيضا بالمنصة وبالجمهـور ليكشف ذات نفسه ··

ونحن اذا اشترطنا عـلى المسرحيـة أن يتصاعد الصراع فيها بلا توقف ··

واذا اشترطنا على الحـوار آن يكون وسيلة هـذا التصاعد ، لا يفتر ولا يهمد ٠٠

فاننا بذلك سننكر بقوة على آى من الشخصيات أن ينفرد بالمنصة ليقدم للجمهور مجرد عرض حال ٠٠

ان أى جزء فى المسرحية خارج الصراع أو أى ثغرة لا تدفع بالجـدل المتصـاعد الى الامام ٠٠ انما هى فى نظرنا فترة همود وخمود ومطب فى المسرحية ٠

فهل ينطبق هذا الحكم على المونولوج المسرحى ؟

بالطبع لا ٠٠

النظرة العابرة للمونولوج قد تغرينا بالاعتقاد أنه ليس حوارا ، وبذلك فليس ينطوى على صراع ، وعليه فهو ليس من أدوات المسرح المثالية ٠

ولكن نظرة ثانية ستثبت لنا آنه لا يعدو أن يكون « حوارا داخليا » بينوازعين يتنـازعان الشخصية ٠٠ لا يعدو أن يكون « صراعا » فى داخل النفس الواحدة ، وينطوى على كل صفات الصراع المتصـاعد الى غاية المسرحية النهائية ٠

واذا لم يتوفر فى المونولوج هذا الشرط ، فهــو بالتأكيد نقطة ضعف فى المسرحية · واذا لم يعــكس الممثل فى أسلوب أدائه للمــونولوج طبيعته هــذه فهو المسئول وحده عما سيلحظه فى الصالة من فتور وتململ وضيق ·

وسأضرب مثــلا على ما أقول بأشهر مونولوج فى تاريخ المسرح ·· مونولوج هاملت الرائع : « أكــون أو لا أكون » ·

فهاملت فى هذا الموقف بعد أن عرف أن عمه قتل أباه ليرث العرش والزوجة ، وقدر عبء الثأر من الملك الجديد ، وغشيه مع الحزن واستبشاع الجريمة شــعور بهول التبعة الملقاة على عاتقه وحده ·· انفرد بالمسرح ليتأمل هذا المأزق الصعب ، وقــد اســتبد به وازعان قويان :

التصــدى للتبعة وما يكتنفهــا من آلام وعــذاب ورزايا ··

أو الفرار بالانتحار والموت والتخلص من بشاعة الحياة ··

صوتان فى سريرته يهيبان به
جاذبان قويان يتنازعانه ··

صراع ناشب فى ذات قلبه وفكره، ولسانان يقولان فى فمه .. يقول هاملت :

« أكون أو لا أكون ، تلك هى المسألة :

أأنبل بالنفس أن تشقى .

بقذائف وسهام الحظ الأهوج .

أم تمتشق السلاح فى وجه بحـر من المتـاعب ،

وبالمجابهة تضع حدا لها ؟ الموت : النوم ،

لا أكثر . وبالنوم نقول قد انتهينا

من أوجاع القلب ومن ألف محنة طبيعية

ورثها الجسد ، ختام

حقيق بأن نشتهيه . الموت . النوم .

النوم : ولربما تتخلله أحلام : أى ، فهذا موضع الألم ،

فأية أحلام لتطوف فى رقدة الموت هذه ـ وقد طرح المرء شقاء حياته الفانية ـ وتمنحنا الراحة ؟ وهذا هو الاعتبار الذى يجعل من حياتنا .. هذه المصيبة الطويلة ،

لأنه من ذا الذى يؤثر أن يحتمل رزايا الدهر ، وبلاياه، وأذية الطغاة ، وصلف الرجل المتكبر ، وآوجاع الحب الخائب وابطاء العدالة ، وسلاطة السلطة ، والقحة التى يلقاها أصحاب الجدارة من التافهين ،

فى حين أن المرء نفسه قادر على آن يصفى حسابه

بخنجر صغير ؟ من ذا الذى يؤثر آن يرزح تحت الأعبـــــاء .

يئن ويعرق تحت وقر الحياة ..

الا أن يكـــون الرعب مما وراء المـــوت ـ من تلك الاصقاع المجهولة التى لم يتخط تخومها مسافر عائد ـ يحير الارادة ويجعلنـــا نؤثر النكبـــات التى نلقاها عن الفرار الى تلك التى لا نعرفها .

وهكذا يجعل الادراك منا كلنا جبناء ،

ويحول لون العزيمة الحى

ويبهت فى ظلال التأمل ،

وتنحرف عن مسارها التطلعات السامية وذات الخطر ويسلبها التفكير قدرتها على العمل » .

وفى هذا المونولوج المدهش تطفو الى السطح مأساة هاملت الحقيقية : التردد ·· أكون أو لا أكون ؟ أفعل أو لا أفعل ؟ اصبر وأقاوم أم أنتحر ؟ ·· هذه الأشكال المتعددة التى تصور الصراع المحتدم فى داخل نفسه بين قوة العزم والعجز عن التحقيق ·

الصراع هنا بين هاملت وهاملت ، والحوار الدائر بينهما ، وقد استكمل شروطه ، ينتقل أيضا من مرحلة الى مرحلة فى نظام متصاعد ومطرد الحركة ·

فهو يبدأ بالوقوف بين النوازعين ، والاصغاء لكليهما : الاحتمال والتجمل بالصبر ، أو الاستسلام للموت ، وهو نوم وراحة ··

ولكن لا ، فالنوم تعتريه أحلام مخيفة ، وهذه الأحلام هى مكمن الخطر الذى يغرى الشقى باحتمال حياة العذاب والنكبات خوفا من الموت ·

اذن فالوعى بهذه الحقيقة يجعلنا نجبن عن لقاء الموت، والفكر يفل العزم، ويسلب النفس ارادة العمل·

المونولوج فى المسرح يشحذ الصراع ، وهو لون من ألوان الحوار الداخلى الحى المتصاعد ، الملتزم بكل شروط الحوار ·

واذا خرج المونولوج عن هذا الشرط وأصبح مجرد شكوى من طرف واحد، أو عرض لوجهة النظر المستقيمة لأحد الشخصيات .. فقد صار ثغرة وعيبا في المسرحية

ومهمة الممثل أن يبرز ما في المونولوج من ازدواج، فيضمن استمرار التصاعد الدرامي واطراده في المسرحية ، ويتقى خطر الفتور والهمود فوق المنصة ، وهو خطر يهدده بأن يضجر الناس به وبما يقول :

الحائط الرابع

يبدو الديكور لعين المتفرج مؤلفا من ثلاثة حوائط قاع المنصة وجانبيها ، بينما لا يوجد الحائط الرابع الذى يغلق غرفة الصالون تماما ٠

لقد رفع الديكوريست هذا الحائط الرابع الذى يفصل الجمهور عن المنصة ليتسنى للجمهور مشاهدة الأحداث التى تجرى فى الصالون ٠

والجمهور بذلك يشهد الأحداث الجارية أمامه ٠ ولكن الممثل الواقف فى الصالون لا يتصرف على أساس أن أحدا يراه ٠ فهو قد يسرق أو يختلس قبلة محرمة أو يعترف بذنب ٠٠ كأنه فى خلوة ، وكما لو أن أحدا لا يراه ٠

ذلك أن الممثل فوق المنصة يتصرف كأن الحـائط الرابع قائم بينه وبين الجمهور · وقبل أن يأتى أمرا قد يؤخذ عليه يتأكد من اغلاق الشباك عن يمين المنصة ، وينظر خلف الباب فى قاع المسرح ليتأكد أن أحـدا لا يراقبه ، ثم يتصرف بحرية ·

ومغزى هذا كله هو افتراض وجـود حائط حيث ارتفع ستار المسرح · افتراض وجود حائط قائم فى الخط الفاصـل بين أضـواء المسرح الأماميـة وظلام الصالة ··

الحائط الرابع حائط وهمى ، ولكن الأمور تجرى فوق المنصة مع افتراض وجوده ، والجمهور فى الصالة يعرف أن الأمور تجرى فوق المنصة مع افتراض وجوده · انه افتراض وهمى متفق عليه بين الفنانين وجمهورهم

وشروط هذا الاتفاق ، صارمة جدا ·

الشرط الأول : ألا يتـوجه الممثـل بالخطاب الى الجمهور أبدا ، اذ أنه يفترض عدم وجوده ·

والشرط الثانى : ألا يشترك أحـد من الجمهـور فيما يجرى أمامه فوق المنصة لا بالتعليق ولا بأى لون

من ألوان التدخل ، اذ آنه ـ فرضا ـ لا يشهد ما يجرى خلف الحائط الرابع ٠

هذا الحاجز بين المنصة والصالة حاجز مقـدس ، ومن أركان الفن الركينـة ، وهـو اسـاس من أسس « الايهام » فى فن المسرح ، وشرط حبكة هذا الايهام ٠

الا أن بعض فنانى هذا القرن قرروا تحطيم هذا الحائط وهدمه ، وبذلك وصلوا الصـالة بالمنصـة ، وعمدوا الى اعتبارهما معا وحدة واحدة ٠

وقد نقل فنانونا هـذه الخطوة التجديدية الجريئة الى مسرحنا ٠٠

ففى مسرحيـة « شكسبير » « يوليوس قيصر » التى قدمت منـذ أكثر من نصف قرن فى الأزبكية ، حمـل أنطونيو جسد القيصر القتيل من الكابيتول الى الميدان حيث احتشدت الجماهير عبر ممشى صالة المسرح ـ من باب دخول الجمهور الى آن ارتقى المنصة على سلم ـ ثم وقف يخطب الجماهير من فوق المنصة ، فيرد عليه وتهتف له جماهير ـ ممثلون ـ وضعهم المخرج فى أماكن متفرقة من الصالة وخلطهم بالمتفرجين

كما أن يوسف وهبى جرب نفس التجربة فى مسرحية رجل الساعة ، ولعل المسرح المصرى قدم تجارب أخرى من نفس النوع

هذه التجارب استهدفت احداث نوع من الالتحام بين المنصة والصالة ، بقصد تضخيم المشهد ومد أجنحة المنصة فوق الصالة ·

ولكن طالما كان الممثلون يتحركون فى عالمهم المستقل عن الجمهور ، ويقبضون بأيد حازمة على الأحداث المسرحية ويديرونها بنظام موحد ومخطط سلفا ، فهم أصحاب الايهام والجمهور صاحب التوهم ·

وهذا الأسلوب فى الاخراج لا يقصد به أبدا دحض الايهام المسرحى، ولكن تعميقه وتأكيده وتضخيم آثره ، وشحذ حاسة الجمهور للتأثر به ·

فالحائط الرابع اذن ، وان دمره المخرج من ناحية الشكل ، قائم من ناحية الموضوع ·· وهو الحاجز الفاصل لا يزال بين فريق الممثلين المؤثر والجمهور المتأثر · هؤلاء فى حدودهم يتحركون ، وأولاء فى حدودهم يستقبلون ·

وقد جرب المؤلف يوسف ادريس والمخـرج كرم مطاوع نفس التجربة فى مسرحية « الفرافير » ٠

فالفرفور يخاطب الجمهور فى الصالة ، ويجيبـه بعض الممثلين المختلطين بالمتفرجين ٠ ويختـار لسيده عروسا من أحد البناوير ـ سهير البـابلى ـ ويدعوها للمنصة فترتقيها ، ويلبى نداءه « أحمد الجزيرى » من مقاعد المتفرجين ٠

والى هنا لا تخرج التجربة عما سبقها من تجارب ، ولا تحطم الحائط الرابع الا من ناحية الشكل ٠

ولكن ٠٠ فى بداية المسرحية ، يخاطب المؤلف (قام بدوره كرم مطاوع نفسه) جمهور المتفرجين من فوق المنصة خطابا مباشرا متعمدا لا لبس فيه ٠ وفى خلال التمثيل ، يعمد الفرفور أو سيده أيضـا الى التـوجه بالخطاب الى جمهور المتفرجين متسائلا : « بقى ده كلام معقول يا ناس ؟ » وما الى ذلك ٠

ومع ان هذه حيلة درج عليها مسرحنا الهزلى منـذ زمن ، حيلة لا تتجاوز التوجه ببعض الكلمات أو صيحات الاستنكار أو الاستعطاف الهزلى الى جمهور المتفرجين

مباشرة ، وكأنها ضربة معول مسددة الى الحائط الرابع، ضربة واحدة لا تكفى ولا يقصد بها زعزعته .. فان الأمر بالنسبة ليوسف ادريس وكرم مطاوع وهما فنانان مفكران ، لا يمكن أن يكون من صنف مداعبات المسرح الهزلى ، وانما هى عندهما لمسات ذات مغزى .

أيمكن أن يكون مغزاها نسف الحائط الرابع شكلا وموضوعا ؟

الحائط الرابع شرط من شروط الايهام المسرحى .

الحائط الرابع هو الضمان لتوهم المتفرجين انهم شهود عيان لحادث حقيقى، وأن الماثل أمامهم هو يوليوس قيصر نفسه ، وكليوباترة نفسها ، وأن المأساة انما تجرى بينهما الآن وهنا .

الحائط الرابع هو ضمان تحقيق الغرض من اندماج الممثل ومن جهود الديكورست وحيل الاضاءة وكل ضروب السحر المسرحى الذى يستهدف حفز الجمهور على الاقتناع ومساعدته على التوهم والتأثر بان ما يجرى أمامه ليس مجرد صورة للواقع ، وانما هو ما وقع فى التاريخ أو ما يقع فى الحياة بذاته وبلحمه ودمه ..

فهل يكون القصد من هدم الحائط الرابع نسف هذا الايهام المسرحى العريق الركين والاستغناء عنه ؟

كيف يكون ذلك ؟ ولم ؟

هذا السؤال ينقلنا الى اتجاه هام جدا فى المسرح الحديث ..

المسرح من زاوية نظر حديثة

ان أرباب الفن لا يضعون القواعد والنظم لحرفتهم بقصد تستعبدهم هذه القواعد فى النهاية ·

والنقاد لا يكتشفون القوانين والأسس للفن بغرض أسر الفن فى أغلال هذه القوانين والأسس الى الأبد ·

وكما أن الحياة متجددة على الدوام، فالفن باعتباره صورة ومعبرا عن الحياة ، لابد آن تتغير عليه الأشكال والمضامين ليواكب الحياة فى تجددها ·· وهذا هو جوهر حريته وقدرته المرنة على الخلود ·

وقد رأينا انطلاقات فن المسرح الحرة فى مختلف فصول هذا الكتاب ·· ابتداء من تطور الديكور ·

رأينا اتجاها للمدارس الحديثة يعمد الى اختزال الحوائط والأبواب والاكسسوار والاقتصاد فى زخرفة تفاصيل الأشياء والملابس فوق المنصة ، والاستغناء عن تفاصيل التفاصيل بقصد تخفيف ثقل التركيبات فى بناء الديكور ، وضمان أن يكون الممثل البشر ركيزة التكوين التشكيلى كله فوق المنصة .

ورأينا أن هذا الاتجاه فى الوقت الذى يضمن التوازن التشكيلى بين الممثل وبين الأشياء الجامدة فوق المنصة ، انما يصدر أيضا عن فهم عميق دقيق لحقيقة جلية :

هى أنه لا يمكن خداع المتفرج عن مكانه (فى مسرح الأزبكية مثلا) وزمانه (فى الساعة العاشرة مساء) وايهامه ايهاما كاملا بأنه فى عاصمة الدانمرك حيث سقط هاملت مطعونا بسيف مسموم .

ورأينا أن الايهام والتوهم فى المسرح ليس الا عقد اتفاق غريب بين الفنان والمتفرج تكفله الاشارة المقتصدة من الديكورست الى المكان والزمان المفترضين واستعداد طيب من المتفرج للتصديق بالاشارة المقتصدة والاندماج فى الموضوع .

دليل المتفرج ــ ١٩٦٣

هذه هي الذريعة التي يتذرع بها الفنان للاقتصاد في بناء الديكور ، وهذا هو منطقه : ولكننا نرى الفن يتجاوز هذا الاقتصاد ويفسح لنفسه في ميدان المسرح آفاقا أبعد ويطمح الى مزيد من الجوازات ·

الفن حر ، وهو في كل يوم يكسر قيدا ويكتسب فكرا جديدا ·

وفي المسرح الحديث يقوم فنانو الجيل — لا بمجرد اصلاح أو تعديل في حرفتهم — بل بثورة كاملة بناءة لخلق متع جديدة لحرفتهم ·

وسأضرب أمثلة قليلة ·

يكتب في وصف منظر الفصل الثاني من مسرحيته « زيارة السيدة العجوز » ·

«البلدة · ملامح فقط · في المؤخرة فندق «الرسول الذهبي » من الخارج واجهة خربة وشرفة · الى اليمين لافتة : « الفريد ال محل تجارة » · تحتها منضدة محل تجاري قذرة ، ووراءها رف عليه بضائع قديمة · كلما مر شخص خلال الباب الوهمي للمحل دق جرس رقيق · والى يسار المسرح لافتة : « الشرطة » ، وتحتها منضدة خشبية عليها جهاز تليفون وكرسيان ·· »

فوق المنصة اذن واجهة وشرفة الفندق فى القاع ، ومحــل بقــالة من داخله وخارجه الى اليمين ، ومركز الشرطة ، داخله وخارجه الى اليسار ·· وما بين الثلاثة ، مواقع هى الشوارع والميادين ·· المنظر يمثل ببساطة « البلدة » ولكن بالملامح فقط

مجرد اشارات شديدة الاقتصاد ··

وخلال الفصــل ، فى وضح النــور يحدث الآتى (بالاشارات المسرحية للمؤلف) :

« يتحول المنظر الايمن (البقالة) ، وتنزل لافتة : « دار البلدية » فى موضعه · الثــالث « ممثــل » يأتى ويبعد رف البضــائع ويغير وضع المنضدة فيصبح من الممكن استخدامها كمكتب · يدخل العمدة ··· »

هكذا ·· ببساطة ، تحولت البقالة الى دار البلدية

وفى الفصل نفسه يتحول مركز الشرطة أيضا الى كنيسة ، بالاشارات المسرحية للمؤلف ، كما يلى :

« من اليسار يأتى القسيس · يفرش مفرشا أبيض عليه رسم صليب أسود على منضدة الشرطى · خــادم الكنيسة يساعده على ارتداء رداءه الكهنوتى »

لقد تمزق المعنى القديم الذى ألفناه للايهـام ٠ وقـطع الديكور تتغير فى النور أمـام المتفرجـين ، واشاراتها جد مقتصدة ولا تكاد تكفى للايهام الكامل الذى كان يطمح اليـه الفنـان القـديم ، أو للتوهم والاندماج الكامل الذى كان يطمح اليه المتفرج القديم

ولكن المسرح الحـديث لم تفرغ جعبتـه بعد من المفاجآت ٠ فاليكم فى نفس المسرحية لنفس المؤلف هذه الارشادات المسرحية والحوار (الفصل الثالث) ٠

« الأربعة (أربعة رجال يقومون بدور كالكورس فى المسرحية) يقبلون ومعهم مقعـد خشبى ، يلبسون الآن فراك ويمثلون أشجارا »

الرجل الأول : مرة ثانية ، نحن أشجار الشربين ، أشجار الزان

٠٠٠ الخ

ان هذا الاسلوب ليس مجرد امتداد لاسلوب تلخيص الديكور والاكتفـاء بالاشارة البسيطة عن التفاصيـل الكثيرة ، أنه نقلة تجـاوزت حدود المنطق الذى سوغ التخفف من ثقل الديكور والملابس ٠٠

ان هذا الاسلوب الجديد قد تجاوز ببساطة حدود الايهام التى استقر عليها المسرح دهرا طويلا

وقبل أن نسمى هذا الاسلوب الجديد ، فلننتقل الى لون آخر من تجاربه الجريئة

لقد رأينا فى فصل سابق آن المونولوج المسرحى أسوة بالحوار — قوامه الصراع الدرامى ، الا آنه صراع أو حوار داخـل النفس المفردة ، بين هاتفين يتنازعان الشخصية الواحدة ..

كما رأينا فى فصل سابق آن الحائط الرابع للمنصة احتفظ بصلابته رغم الحيل الكثيرة التى استعان بهـا المخرجون آو المؤلفون لتزيين عملهم وتدعيم أثر ايهامهم بصورة تبدو ظـاهريا كأنها انكـار لوجود الحـائط التقليدى ، وهى فى الحقيقة غير ذلك

ذلك آن الحـائط موجود طـالمـا يقوم الممثلون بأدوارهم المرسومة — سواء فوق المنصة آو فى الصالة — دون أدنى التفات لوجود الجمهور ، وطالما يشهد الجمهور الاحداث الجـارية — فوق المنصة آو فى الصالة — دون اتصال مادى مباشر بأبطال المسرحية .

والان نصل الى تجربة اجتياز هذا الحائط العتيق · بان يولى احد الممثلين المنصة بقضها وقضيضها ظهره ليخاطب الجمهور مباشرة ، وفى مونولوج ــ لا يحدث به نفسه جانبا ــ وانما يوجهه للمتفرجين ، لايتميز بخاصية الصراع ولا ينطوى على روح الحوار ، وانما هو مونولوج مباشر موجه للنـــاس ·· كالخطبــة أو الحديث الموجه للجماهير ··

وغــالبا ما ينطوى هذا المونولوج أو الحديث على مغزى المسرحية ومرماها

فى خاتمة مسرحية « الخاطبة » لثورنتون وايلدر تتقدم الخاطبة للجمهور بهذا الحديث :

مسز ليفى : (توجه الكلام للجمهور) لا قهوة ولا خبز بالزنجبيل ، ولا لعب بعد اليوم ، ولكن ثمة شيئا واحــدا يجب أن نفعله · هلم الى هنا يا برنابى (تهمس له وتشير الى المتفرجين وتقول لهم :) أظن أن أصغر واحد فينا هنا عليه أن يقول لنــا مغزى هذهالتمثيلية ·

(تدفع برنابى على غير رغبته الى موضع الأنوار فى مقدمة المسرح)

برنابى : أظن أن موضـوع المسرحيـة ·· أظـن أن موضوعها المغامرة · ولن تتحقق من أنك تغامر الا اذا قـلت ، وأنت فى غمرة مغامرتك : « آه ، لقد أقحمت نفسى فى مأزق فظيع ، وأتمنى لو كنت أجلس الآن فى بيتى قريرا » · ودليلك على أنك لست على ما يرام ، هو أن تجلس فى بيتك قريرا ·· تتمنى لو أنك كنت فى الخـارج منغمسا فى المغامرات · وعلى ذلك نود الآن كلنا أن نشكركم عـلى حضـوركم الليلة ، ونأمل أن يصادفكم فى حياتكم القدر الذى صادفنا من المغامرات ··

وهكذا نقضت شروط الايهام ·

« نحن نمثل لكم مسرحيـة كذا ومغزاها كذا ·· نحن لســنا مسز ليفى الحقيقيـة وبرنابى الحقيقى ، نشكركم لحضوركم ونتمنى لكم أطيب التمنيات » ·

ما علينا بعد ذلك الا أن نتوجه مباشرة الى الرجل الذى ارتكن الى هذا الابداع الجديد فى بنـاء مسرح عملاق ، وتكوين نظرية خطيرة جديدة فى فن المسرح ·· الى برتولد برخت ·

مسرحية برخت «القاعدة والاستثناء» التى أخرجها الفنان فاروق الدمرداش لمسرح الجيب يرتفع ستارها والممثلون كلهم واقفون فوق المنصة ينشدون للجمهور :

« سنروى لكم

حكاية رحلة

القافلة تضم تاجرا واثنين من آتباعه

افتحوا عيونكم لتروا كيف يتصرفون

قديبدو سلوكهم مألوفا ،

وعليكم أن تكتشفوا شذوذه •

وقد يبدو لكم عاديا ،

مما يحدث كل يوم ،

وعليكم أن تتبينوا وجه الغموض فيه ،

وان تميزوا المحال

من وراء القاعدة المقدسة

ولا تأمنوا لأقل اشارة

مهما بدت بسيطة فى ظاهرها •

ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هى عليه ..
بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها .
نحن نناشدكم على الدوام الا تقولوا :
« هذا أمر طبيعى » ،
ازاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم
ففى زمن يسوده الاضطراب وتسيل فيه الدماء
ويدين بالفوضى
ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون
وتفقد الانسانية انسانيتها
لا يخلق بكم أن تقولوا :
« هذا أمر طبيعى » ..
وفى نهاية المسرحية ، يجتمع الممثلون فوق المنصة
لينشدوا للجمهور :
« كما رأيتم وسمعتم ..
شهدتم بأنفسكم حادثا مألوفا
مما يقع كل يوم
ومع ذلك .. نحن نناشدكم

أن تتكشفوا الأمر الغريب فى طوايا المألوف ، وأن تتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم ، وليكن فى كل شىء عادى ما يصيبكم بالقلق • تبينوا الشذوذ الذى يستتر خلف القاعدة • وحيثما بدا لكم ••

قدموا الدواء »

فى مسرح بريخت تتقوض نظرية الايهام المسرحى القديمة • اننا لا نفتح لكم شباكا على الحقيقة بمجرد رفع الستار •• اننا نمثل قصة جرت فى خارج هـذا المكان ، منذ زمن • نحن نشخصها لكم •• نحن ممثلون، لا أكثر •

ويذهب أسلوب برخت الى حد أن الممثلين يخرجون ليقرأوا مقدمتهم فوق المنصة بملابسـهم العادية •• وبعد قراءة الافتتاحية يخلعون ملابسهم ـ فوق المنصة، وأمام أعين جمهـور المشـاهدين ـ ويرتدون ملابس التمثيل •• فاذا ما انتهت المسرحيـة ، عادوا فخلعوا ملابس التمثيل ـ أمام الجمهور ـ وارتدوا ملابسهم العادية ، وانتظموافى حلقة لينشدوا للجمهور قصيدة الختام « التى ضربت المثل بها » •• بصفتهم ممثلين •

وهذا الأسلوب لم يكتف بنسـف الحائط الرابع الفاصل بين المنصة والصالة ، وانما تحول الى نسـف الكواليس أيضا بحوائطهـا الثـلاثة التقليدية التى اجتهدت أجيال طويلة فى أحكام ديكوراتها وأثقالهـا بالتفاصيل والحيل ٠٠ بقصد الذهاب بوهم الجمهـور فى النهاية الى أننا لم نعد فى مسرح الأوبرا أو الأزبكية وانما نحن الآن فى قصر الدوق فوق الجبل ، أو فى بقعة هادئة فى ريف مصر ٠

أسـلوب برخت يقـول للجمهـور : لا ٠ نحن فى المسرح ٠ نحن نمثل لكم ٠ نروى لكم قصة ذات مغزى٠ استخدموا فطنتكم لفهم مغزاها ، لحل ألغازها ٠٠

ولا يفوتنى هنا ـ قبل أن أنتقل لعرض نظرية برخت ـ أن أشير الى أقرب نقطة فى الأدب المسرحى العربى لهذا الأسلوب الحديث المعارض لنظرية الايهام، تلك هى مسرحية الفرافير ليوسف أدريس ٠

تفتتح الفـرافير بمـونولوج يلقيه المـؤلف على الجمهور ، يقدم فيه شخصياته للجمهور ويمضى ٠ ثم يظل المؤلف ماثلا فى الحوار والاحداث حتى وهو غير موجود ، يوجهها حيث يشاء ، وبلا خفاء ٠

وهى تجربة فنية فطنة أذكرها باغتباط لمؤلفنـا العربى ٠

عودة إلى العقل المحض

الى أين يتجه المسرح الحديث ؟

لقد بدأ بالتراجيديا الاغريقية فى أحضان الدين، ثم انطلق يتغنى بموقف الانسان الصامد أمام قوى القدر الغاشمة المالكة لمصيره ..

وانتقل فى عصر النهضة ، وبالهام شكسبير العظيم الى الكشف عن الانسان يغلبه على أمره هوس فى طبعه وفى شخصيته ، كالطموح المتطرف أو الجشع أو التردد أو الحمق ..

ثم تحول الى النقد الاجتماعى اللاذع ، وتقريع الرياء والبخل والادعاء والحمق والوصولية بالفكاهة .

والى الرومانتيكية حيث يحتكم الناس الى انفعالاتهم الصرف ضد التقاليد ، والطبيعية حيث تتعقب المأساة الناس من الأب الى الابن كميراث محتوم ، ويجنى الأبناء ما زرع الآباء من شرور ٠٠ والى المسرحية العاطفية الناعمة ٠

الى أن انتهت الى ما دعا كاتبا مسرحيـا حديثـا عظيمـا هو ثورنتون وايلدر الى وصفه بكلمـاته ٠ يقول :

« فصل جمهور (الطبقة المتوسطة) بنفسه مسرحا غير قادر عـلى ازعاجهم ٠ فتزاحموا عـلى الميلودراما (وهى تعالج احتمالات تراجيدية بطريقة تجعلك من البداية تعرف انهـا ستنتهى نهاية سعيدة) ، وعـلى الدراما العاطفية (وهو جواز المرور الفعال لافتراض ان الرغبة أم التفكير) ، وعلى الكوميديات التى بنيت شخصياتها بالطريقة التى تضمن بعدها فى الشبه عن أى من أفراد الجمهور فى الصالة (!) » ٠

وقد تمرد المسرح الحديث عـلى هـذه الأساليب المسرحية ، وثار عليها ٠

وراية هذه الثورة ٠٠ هى العقل المحض ٠

ومهما تنوعت الأساليب والأفكار التى انضوت تحت راية الثورة العقلية الجديدة ، فان غايتها ومقصدها النهائى ، لحمها وسداها هو تغليب القيم العقلية فوق المنصة ..

وسواء اتجه هذا المسرح العقلى الحديث نحو اليمين، « عبثيا » ينكر النظام فى الكون والمنطق فى الحياة بالمنهج العقلى .. أو اتجه ناحية اليسار « ثوريا » يستخلص من نظام الحياة والعلاقات والمواقف الانسانية منطقا عقليا وفلسفيا ـ كما عند سارتر وبرخت ..

فهذا المسرح العقلى والحديث ، قد ورث منحاه ومزاجه منذ ابسن ، وخلال فن شو وبيراندللو ، الى جيرودو وكوكتو حتى استقر آخيرا ناحية اليمين عند العبثيين والساخطين وناحيةاليسار عندالثوريين وأنصار الحياة ..

المهم أننا نعيش فترة سيادة العقل .

نعيش مرحلة فن الفكر .

وقد أشرنا فى فصل سابق الى آن المسرح الكوميدى يخاطبالعقل لا القلب، وآلمحنا الىآن مسرح (اللامعقول)

يتجه لذلك الى الكوميديا .. فأحب أن أضع هنا تحفظا منطقيا واجبا .

فمع ان المسرح الكوميدى مسرح عقلى بالضرورة.

فالمسرح العقـــلى ليس مسرحـا كوميـديا كله وبالضرورة . وأقرب مثل لذلك مسرح سارتر .

ومن هذه البداية سننطلق الى ذلك العالم الجـديد الغريب الذى يصنعه المسرحيون الجدد .. دورنيمات وايلدر وبرخت .. الخ ، والجوازات الكثـيرة التى يسمحون لانفسهم بها ، والتى اقتحمت فنون الاخراج والتمثيل فى بلاد كثيرة

هذه الاتجاهات بلورها برخت فى نظرية مسرحية جديدة وهامة جدا ، ترتكز على انكار الايهام المسرحى بمعناه القديم ..

تصدر النظرية عن بديهية أولى :

عبثا نحـاول أن نخدع المتفرج عن زمانه ومكانه ونحاول أن نوهمه انه انما يشهد هاملت بلحمه ودمه ، والاحداث الحقيقية التى خاضها ..

عبثا نحـاول أن نغلب المتفرج اليقظ ، ونسلبه صحوه بالمطـابقة الواقعية للديكور والملابس والأشياء والأضواء والمواقف ونوهمه بالانتقـال فى الازمـان والامكنة

انه يدرك دائما اننا نمثل ..

ونحن ندرك دائما أننا نمثل ..

فلم لا ؟!

« سنروى لكم حكاية رحلة .. »

« سيداتى وسـادتى . مسـاء الخير . أنا مؤلف الرواية »

« أظن أن موضوع المسرحيـة هو المغـامرة .. » لا ايهام !

نحن نمثل لكم حكاية وقعت .. أو لعلها كان من الممكن أن تقع حوادثها فى مكان كذا وزمان كذا ..

هذا الذى ترونه فوق المنصة ليس قلعة الأمير ولكنه مجرد ديكور أبدع رسمه الفنان .. وقد لخصناه غاية التلخيص ليسهل علينا رفعه ولنفسح للممثلين فوق المنصة.

المتفرجون يعرفون آننـا نغير الديكور من خـلف الستار المسدل ، فلا بأس آن نغيره آمامهم وتحت أعينهم فننتقـل بسرعة من منظر الى منظر ، اذا آتـاحت لنا الاجهزة الميكانيكية أن نفعل ذلك بسرعة وبلا ازعاج

وعند برخت : نحن لا ننكر اننا نمثل ، نحن نؤكد اننا نمثل • سنرتدى ملابسنا ونخلعها فوق المنصـة ، وسننبهكم الى مغزى المسرحية ومرماها ••

لا خداع ولا ايهام ••

واذن •• آيصلح لهذا المنطق نفس أسلوب التمثيل القديم والحديث الذى يرتكز على الاندماج الوجدانى والروحى وعلى الايهام ؟

لا طبعا • الممثل عند برخت لا يمثل هاملت، ولكنه يمثل انه يمثل هاملت •

لا يضع نفسه فى موضع هاملت ويسلك مسلكه •• وانما يضع نفسه فى موضع من يمثل هاملت ويسلك مسلكه ••

انه راوية من نـوع جـديد ، حرفتـه المسرح • ويوصيه برخت بآن يقول فى التدريبات بصوت مرتفع أو لنفسة :

« وعندئذ هاجت نفس هاملت ورفع ذراعيه كأنه

يصد العاصفة وكظم ما بنفسه وقال : هدوءا . هدوءا . أيتها النفس المظلومة » .

مثلا ..

وعندما يضبط ايقاع كلماته ونبرته وانفعاله ويعتلى المنصة ينطق كلمات هاملت دون المقدمة التى تدرب على قولها فى البروفة ، فيحقق بذلك أسلوب تمثيل التمثيل ..

فى مسرح برخت يشهد الجمهور ممثلا يمثل دور أمير الدانمرك التعس ، الذى تطوف حكايته بالمكان ، ولكنه غير موجود بالمرة .

ان النجاح الذى حققه مسرح برخت عالميا ، وانطباعات أفكاره الكثيرة الخطيرة على المسرح الحديث اخراجا وتمثيلا وتأليفا تجعل منه ركنا من أركان الفن والفكر المسرحى الحديث .. وتجعله من أهم وأخطر المذاهب الحديثة فى الفن ..

ولكننا للأسف لم نحتفل به فى بلادنا بعد .. احتفالنا بغيره ، مع انه الفنان الاشتراكى العملاق ، الذى استقى مذهبه فيما استقى من مصادر ، من تقاليد مسرحين شرقيين عظيمين هما المسرح اليابانى والمسرح الصينى القديمان ..

هل شكل المنصة ثابت ؟

بعد أن ألقينا هذه النظرات الخاطفة على المسرح الحديث·· لابد أن نخلص من هذا كله بنتيجة أساسية : هى أن كل شىء يتطـور ، كل شىء فى المسرح يخضـع لقانون التغير ، استجابة لتغير الأفكار · ليس فى المسرح قواعد يتعين أن تكون لها صفة الدوام ، ليس فى الفن كله مثل هذه القواعد الأزلية ··

فحتى شكل منصة المسرح لم تكن هى هى بشـكلها الراهن دائما ، ولن تكون دائما ·

فقد عرف الأوربيون أشكالا أخرى للمنصة أيضا·

وأشكال المنصـة يمـكن حصرها فى ثلاثة أنواع رئيسية :

● الشكل التقليدى المعروف عندنا فى مصر والذى يجعل المنصة تواجه صالة المتفرجين المستطيلة أو المربعة ، ويجعل المنظر فوق المنصة بعد رفع الستار أشبه بلوحة مستطيلة داخل برواز ضلعه الأعلى قناع من القماش ، وضلعاه الجانبيان كالوسين بمثابة الكتفين وضلعه الأسفل هو أضواء مقدمة المنصة ٠

● الارينا ٠٠ وهى منصة أكثر بروزا داخل الصالة أشبه بنصف دائرة كاملة وتحيط بها مقاعد المتفرجين من ثلاث جهات ٠٠ والصالة حول الارينا تتخذ شكلا أقرب الى شكل الهلال العريض ٠

● المنصة الدائرية وهى أشبه بحلبة المصارعة مثلا ويحيط بها الجمهور احاطة كاملة من كل الجهات ٠

قد دارت مناقشات حامية حول الشكل الأمثل للمنصة فى بريطانيا قبيل انشاء المسرح القومى البريطانى ١٩٦٩ ٠ وقد تناهت الينا أخبار مباراة يشترك فيها مائة مهندس حول تصميم أحدث وأمثل دار مسرحية فى انجلترا لتكون مسرح الفرقة القومية الجديدة ، ولكن الذى سيقرر فى النهاية أى شكل للمنصة أوفق للفن المسرحى هو مجلس ادارة الفرقة القومية

الانجليزية الذى أثار المسألة لهذه المناسبة وأجرى شبه استفتاء بين الفنانين .

وقد أعلن لورانس أوليفييه مدير الفرقة آنذاك للصحف الفنية أن : « بمسرحية الخال فانيا » مثلا سبعة مواضع يفسدها العرض التقليدى من خلال برواز المنصة العادية » ثم حبذا شكل الارينا .

كما صرحت الممثلة بلورايت : « بان كل الأمم تبنى «الارينا» للتمثيل اليوم .. وليس الأمريكيون وحدهم . ولعل هذا هو طريق المستقبل للمسرح ، أو لعله لا يكون . فواجبنا أن نتبين ذلك بأنفسنا من تجربة الارينا عمليا »

أما الممثل فرانك فينلاى فقد روى للصحف تجربته الخاصة فى التمثيل فوق « الارينا » واعترف أولا بأن الفزع اعتراه « حين رأيت الجمهور يحوطنى من ثلاث جهات أول ليلة مثلت فيها على الارينا . ولكنى اعتدت ذلك خلال أسبوعين ، ثم أصبحت الآن أعشق الارينا وتثيرنى ككل جديد » وهكذا .. وهكذا ..

وهذا المنحى الجديد الى تغيير شكل المنصة غير مستغرب . فشكل المنصة الحالى لم يكن هو شكلها الثابت الدائم خلال كل العصور .. وانما ابتدع هذا الشكل فى عصر النهضة ، منذ أربعة قرون أو أقل .

أما المسرح الاغريقي الذى كان حجر الأساس لفن المسرح كله فقد كان أشبه بالملعب الرياضي أرضه دائرية وتحيط به مدرجات عالية للجمهور · ولم يكن يقام على أرضه بالطبع ديكور بالمعنى المعروف حديثا ·· وكان الممثلون تحيط بهم عيون الجمهور من كل جانب ··

وقد كانت تلك المنصة الدائرية الرحبة تتيح للممثلين حركة أوسع وأكثر طلاقة ، كما تتيح حشد عدد كبير من الكورس والكومبارس مما يضفي على المشهد جلالا وفخامة ·

ولعل هذه المنصة كانت أوفق لابراز ما تنطوى عليه التراجيديا الاغريقية من ايحاء شامل مؤداه أن احداثها انما تجرى على نطاق العالم كله أو الوجود كله ، وان بطلها هو الانسان بذاته ورمز للجنس البشرى كله ··

ثم ابتدع عصر النهضة المنصة ذاتالبرواز ، وأقام فوقها الديكور وزخرفه بما يعين مكان وزمانالمسرحية، ويحدد بيئتها الخاصة تحديدا قاطعا، ويخصصللاحداث مكانا بالذات وزمانا بعينه تجرى أو جرت فيه ، ويميز البطل بشخصية محددة المعالم تضمن له صفة التفرد ·

بذلك جرد فنان عصر النهضة ·· المسرحية من بعض ايحاء الشمول الذى ميزها فى العصر الاغريقى · ثم ضاق فنانو المسرح بعد ذلك وبخاصة فى العصر الحديث، بالجدران المطبقة عليهم من كل جانب وتمردوا عليهـا بطرق مختلفة ·· فمنهم من اتجـه الى محـاولة نسف الحائط الرابع ودمج الصالة بالمسرح ·

ومنهم من نحى للتجريد فى تصميم الديكور للفكاك من قيد الزمان والمكان قدر الطاقة ، والايحاء بأن احداث المسرحية انما تجرى في صعيد شامل وفى الزمان كله ·

ولكن حتى هذه المحاولة كانت تحد الصعيد الشامل بأبعاد المستطيل التى توحى بالنهائية المحدودة ، بينما يرمى الفنان للايحاء باللانهائية واللا محدود ··

فلم يكن بد اذن من التفكير فى منحى جديد يضمن للمنصة رحابة وطلاقة جديدة ويكسر آحزمة الكواليس المطبقة على المنصة من جهات ثلاث ·

وهكذا نحى الفنان نحو البروز بالمنصة نحو الصالة، وتنحية كراسى وسط المقدمة واضـافتها على الجانبين ·· وبذلك اقتربنا من شـكل الارينا وشـكل المنصـة الدائرية ·· وفيهما يحيط الجمهور بالمنصة من جهات

ثلاث أو من جميع الجهات ·· لا تعـود المنصة بذلك صورة فوق جدار أو « شباكا » يطل على الجيران أو ثقب مفتاح يكشف صالون الأسرة ، وانما تصبح المنصة هى قلب العالم ومركزه وبؤرة تتجمع فيها الحياة الاجتماعية والنفسية للبشر ·

ان الاخراج ـ فضلا عن التمثيل ـ فوق هذه المنصة الجديدة المقترحة سيتخذ أسلوبا جديدا ·· اذ لابد أن يحرص المخرج على أن يكون للمشهد نفس التأثير الجمالى والفكرى من أى زاوية للرؤية حول محيط نصف دائرة أو على محيط الدائرة كلها فيما لو أصبح المسرح صورة مصغرة لحلبة المصارعة ·

الا أنى أود أن انبه أولئك المولعين باقتناص مودات الآخرين والطنطنة لآخر صيحة وآخر طراز ·· الى أن هذه الأشكال الحديثة كلها لا تجتذب الفنانين لمجـرد غرابتها أو طرافتها ، وانما لأنها الوعاء الموافق للفكر الجديد والمضمون الجديد لفن المسرح ·· وان الفنان يكشف أوفق وعاء وأنسب اطار وأحسن شكل من خلال المناقشة المستمرة والتفكير المتصل والتمحيص المستمر والتـأمل العقلى العميق والاختيار المـدعم بالأسـانيد والدفوع والذرائع الفكرية التى تبرهن عـلى سـلامة اختياره ·

المخـــرج

ان مهمة المخـــرج الأولى هى آن يجعـــل من النص المسرحى المكتوب عملا حيا فوق المنصة انه يختار الممثلين والديكور والاكسسوار ويصمم الاضاءة والظلال ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة بحيث تبرز هـــذه الحـــركة جوالمسرحية ومعانيها ، وهو بالنسبة للممثلين كقـــائد الأوركســـترا الذى يضبط طبقـــات صـــوتهم ودرجات انفعالاتهم وخطواتهم مقتربين آو مبتعدين بحيث يعبرون جماعة عن النص المسرحى فى حدود الفهم والتفســـير الذى انتهى اليهما المخرج • فالمخرج مســـئول عن فهم المسرحية وتفسير معانيها ومراميها ، وما تنطوى عليه من أفكار فلسفية • كما هو مسئول عن ابلاغ المتفرغ هذا الفهم وهذا التفسير مستخدما فى ذلك امكانياته : من ممثلين وديكور واكسسوار وحركة وصوت واضاءة

وظلال ، انه هو الذى يعد ويرتب جميع العناصر المادية للمسرحية على نسق يحقق فهمه وتفسيره للنص وجهده هذامصدره فكرى وأدواته مادية • انه بفكره يدرك ما تنطوى عليه المسرحية من المعانى ثم يترجمها الى لغة المسرح الصرف • وهى لغة ليست أدواتهاالكلمات وانما أدواتها أشياء ملموسة وحركة محسوبة ودرجة فى الاضاءة وايقاع فى الحركة ، وتناسق بين كل هذه المقومات المسرحية •

ان المتفرج العادى لا يلحظ بوضوح جهد المخرج ولكن المتفرج المتمرس يحظى بمتعة أعظم من المتفرج العادى فى نفس العمل المسرحى ، باستعداده لتلقى وتذوق أفكار المخرج •

ويظن البعض أن عمل المخرج يقتصر على رسم خطوات الممثلين بقصد عدم تصادمهم فوق المنصة أو بقصد عدم تجمعهم فى جانب من المنصة دون الآخر ، ويظن البعض أن مهمته مهمة ادارية تنحصر فى تنسيق العمل بين مختلف الفنانين المشتركين فى العمل المسرحى • وهذا غير صحيح •• ان المخرج عمله أجل شأنا من هذا • فاذا كان الممثل سيد المنصة فان المخرج سيد العمل الفنى كله ، فالمسرحية التى نراها فوق المنصة

ليست بالضرورة هى هى أفكار المؤلف بالمعنى الحرفى للكلمة ·· فمع ان كلماتها لم تتغير الا آن ما يقدم لك ليس النص وانما هو فهم المخرج للنص ، وهـذا قد يفسر لك ما تعرض له الصحف أحيانا من أن مسرحية واحدة تعرض فى مسرحين فى مدينـة واحـدة بأوربا بتفسـيرين مختلفين جـدا وكأن احـداهما ليست هى الأخرى على الاطلاق ·

والى ذلك ففهم النص ووضع تفسير محـدد لمغزاه العام ليس هو كل عمل المخـرج ·· والا لـكان أقدر الناس على فهم النص المسرحى هو أقدرهم على اخراجها ·

وقد جر هذا الافتراض الخاطىء بعض زملائنـا المؤلفين الى التفكير فى اخراج مسرحياتهم استنادا الى أن المـؤلف نفسـه هو أقـدر النـاس على فهم موضـوعه وشخصياته ·

ان الاخـراج ليس مجـرد عمليـة فهم وتفسـير للمسرحية ، وانما هو يبدأ بالفهم لينتهى الى ترجمـة هذا الفهم الى تكوينات العرض المسرحى · وعمليـة الترجمة هذه ، عملية الاخراج وبناء العرض المسرحى الكامل مؤسسا على النص المكتوب ·· فن قائم بذاته وله أسسه العلمية ودراساته ·

وهناك عدد كبير من الناس تحتم عليه وظيفته أن يفهم المسرحية بالدقة الخليقة بالمؤلف .. كالناقد والمخرج والممثلين . وقد نجد أن ناقدا استطاع أن يفهم المسرحية أكثر مما فهمها ناقد آخر .. فهل يعني هذا ان الناقد الأول أقدر على اخراج المسرحية من الناقد الثاني ؟!

ان وظيفة الاخراج تختلف عن سائر الوظائف تماما .

انها تنطوى بالضرورة على فهم المسرحية وتبدأ به .. ولكن لحمها ودمها هو ترجمة هذا الفهم الى امكانيات ومقومات العرض المسرحي .

ومقومات العرض المسرحي لا حصر لها . فهي تتألف ظاهريا من : الممثلين والديكور والأضواء والظلال والاكسسوار ومنطوق الكلمات ، والموسيقى التأثيرية والمؤثرات الصوتية ..

ولكن هذه هي أدوات العرض المسرحي الظاهرية فقط أن وراء هذا كله روح المخرج وفنه .

وراء هذه المكونات للعرض المسرحي الايقاع الذى قد رسمه المخرج للعرض . سريعا فيثير المرح ، بطيئا

فيشيع الأسى .. أو سريعا هنا وبطيئا هنا .. وليست السرعة والبطء هى كل محاور هذه الحركة الخفية التى تتخايل فوق المنصة ، وانما قد ينطوى الايقاع أيضا على رتابة أو تغير أو انسياب متدفق ، على المفاجأة أو التمهيد .. على خفوت غامض أو وضوح صارخ ، أو توقف جامد بعض الوقت .. الخ .

وأدوات هذه الحركة العجيبة هي ضبط سرعة الالقاء ، وحركة الممثلين ، وتغييرات الضوء وايحاء الديكور بل وحتى سرعة أو بطء نزول الستار فى ختام الفصل أو ختام المسرحية .

والتعبير بالايقاع وبالانتقال من سرعة الى سرعة هو أحد أدوات الاخراج المسرحى .

ولعل التعبير بالضوء أمره واضح ..

ولكن للمخرج قدرة أيضا على استخدام اللون فى صنع التأثيرات النفسية المعينة .

أدوات المخرج هى كل المكونات الظاهرة وغير الظاهرة للعرض المسرحى فوق المنصة .

وأسلوبه هو طريقتــه فى استخدام هذه المكونات استخداما يضبطه الايقاع المناسب والمؤثرات المناسبة

وغايته آن ينقل من خلال العرض المسرحى مغزى المسرحية المكتوبة على نحو يثير فى المتفرج اكبر قدر من المتعة ..

ان فن المخــرج يلمس عين وأذن المتفرج ، يلمس شعوره ولا شعوره ، يلمس عقله ووجدانه وسجيته .. وعلى قدر وضوح آفكار المخرج ، وجمال عرضه يكون نجاحه ..

أضواء وظلال

أول ما تطفأ الأضواء فى الصالة ، تتضح أضواء المقـدمة للمنصـة ، وكأن هذه اللحظة عـلامة على ان ما سنراه هذا المساء لعبة من لعب النور والظل · وهذا بالضبط ما سيعرض عليك ·· فان للنور والظل أثرا وجدانيا على الانسان كأثر الموسيقى وكأثر الألوان · ان درجات الضوء هى التى تصنع فن الرسم وفن التصوير · وما سيعرض عليك الآن فيه بلا أدنى شك من فن الرسم وفن التصوير · فالمنصة امـامك مضيئـة حيث يجب ، وسابحة فى الظل حيث ينبغى ، والشخصيات تتحرك فيها حركة ليست تعبيرية فحسب وانما هى أيضا حركة جمالية تضفى على المنصـة صفة اللوحة الفنية المتحركة طيلة

المساء • وانت لو دققت النظر فى آية لحظة فسترى بغاية السرور تناسقا فى الألوان وتناسبا فى الابعاد بين الأجسام والأشياء فوق المنصة ، واتساقا فى الاضواء •• سترى بنفس راضية آن ما آمامك لا يعدو أن يكون لوحة فنية مستطيلة سابحة فى الأضواء والظلال على نسق لا يعبر فقط عن مكنون المشاعر الانسانية المؤثرة فوق المنصة ، وانما ينطوى أيضا على جمال فنى رفيع، فى السكون وفى الحركة ، جدير بأن يكون من خلق وتصميم مخرج فنان ذى حس بفن التصوير •

ان الأضواء هى احدى الوسائل التكنيكية فى المسرح ولها شبكات معقدة ومصممة بحيث تتيح للمخرج كافة احتياجاته •

كما أن مسرح اليوم مزود بوسائل ميكانيكية حديثة لا حد لامكانياتها •

قديما لم تكن وظيفة المخرج معروفة فى المسرح ، ولم تكن وسائل الايهام والضبط المسرحى تتعدى الملابس والماكياج والتوجيهات الساذجة للممثلين بحيث لايتصادمون فوق المنصة أثناء الحركة • وكانت الحركة فى مجملها عفوية ومن وحى خاطر الممثل •

ولكن الامكانيات الجديدة والتطور الهام لهذا الفن قد جعل للمخرج وظيفة خطيرة ثم اضافت الامكانيات المذهلة أعباء جديدة على المخرج وأدوات جديدة له . لعل أقلها تعقيدا هى لعبة النور والظل السحرية هذه .

ورغم أن مسرحنا المصرى حديث النشأة وفقير فى آلاته الميكانيكية ، فاننا نذكر أن مخرجا طموحا كالأستاذ عزيز عيد استطاع أن يبهر الناس منذ ستين سنة فى عرض « شمشون ودليلة » بمنظر هدم المعبد . ففى هذا المشهد الختامى الرائع دفع شمشون بقوته الخارقة أعمدة المعبد فوق المنصة فانهارت جدران الديكور وسقطت فوق المنصة كتل متفاوتة الأحجام من الحجارة (الوهمية طبعا) على نحو أثار انفعال الجمهور .

وأظن أن عزيز عيد قد استخدم لذلك حيلة بسيطة جدا اذ كان الديكور من أعمدة وحوائط (من الورق أو الخشب أو القماش) مقسم الى قطع منفصلة ومركبة فوق بعضها البعض بحيث أن مجرد الهزة تجعلها تتساقط

وقد شاهد جمهور المسرح حيلة مدهشة كهذه صنعها مصمم الديكور الفنان أحمد ابراهيم لمسرحية الزلزال . فقد أنشأ الديكورست أرضية فوق أرضية

المنصة المعتـادة وفصلهما بمحـور أفقى كقضيب بين المنصتين يمكن أ نتتحرك عليه المنصـة العلوية حركة متأرجحة ·· فاذا هبط يمين المنصة ارتفع يسارها واذا هبط يسارها ارتفع يمينها · كما أن الديكورست أقام حوائط الديكور من أجزاء منفصلة تصلها «مفصلات»· فعندها اهتزت أرضية المنصة وتأرجحت أثناء الزلزال سقطت أجزاء من الحـوائط خلف الكواليس فأحدثت الأثر الذى يحدثه تهدم البناء ·

وباستخدام اضاءة مهتزة وموسيقى مناسبة وتمثيل موحى استطاع المخرج جلال الشرقاوى أن يصنع الايهام الحاذق المطلوب ، حتى لقد أشار بعض النقـاد الى أن الجمهور قد صفق للديكورست فى هذه المسرحية مثلما صفق للفنانين الآخرين ··



من حيل النور والظل التى شهدناها أكثر من مرة فى مسرحنا استخدام ستارة من التل الخفيف مرسـوم عليها جزء من الديكور ·· فاذا سلطنا ضوءا قويا أمام الستارة ظهرت رسومها واضحة ، واذا سـلطنا ضوءا

قويا من خلف الستارة اختفت عن آعين الجمهــور فى الصالة كأنها غير موجودة ٠

ولا يمكننى فى هذا الفصل آن آحيط بكافة الحيل الميكانيكية التى وصل اليها فن المسرح اليوم فى العالم، فقد تجاوزت هذه الامكانيات الميكانيكية حدودالتصور٠

ولــكن آبرز هذه الامكانيات فى بلادنا اليوم هى المنصــة الدوارة الميــكانيكية التى آنشئت فى مسرح الأزبكية منــذ أكثر من عشرين عاما ، ولم تســتخدم بطاقتها الكاملة الى اليوم (١) ٠

تتألف هذه المنصة من قرص تحوطه حلقة فى وسط المنصة الثابتة ٠ ويمكن لكل من القرص والحلقة أن يدورا يمينا ويسارا ، معا آو منفصلين ، بسرعة واحدة أو بسرعتين مختلفتين ٠٠ ومهمتهما آن يساعدا على تغير المنــاظر بسرعة ٠٠ اذ آن فى امكانهما الدوران دورة كاملة فى ١٥ ثانية ٠

ان الديكورست يصمم ويبنى عدة ديكورات فوق الجــزء المتحرك من المنصــة ، لا يبدو منهــا للمتفرج الا الديكور المواجه للصالة فاذا انتهى المشهد اطفىء

---

(١) استخدمت بطاقتها الكاملة فى مسرحية « سليمان الحلبى » فقط ٠

النور ودارت المنصة ثم يضاء النور فاذا بالديكور الذى كان فى مواجهة الـكواليس لا يراه الجمهـور قد دار فأصبح فى مواجهة الصالة ، بينما الديكور الذى كـان أمام الجمهور قد دار وأصبح خلف الكواليس فى ثوان معدودات ٠

هذه هى أبسط استعمالات المنصة الدوارة ٠ وكما يمكن للمخرج أن يستخدمها فى المسرحيات ذات المناظر الكثيرة ، يمكنه أيضـا أن يستخدمها لاحداث تأثيرات مختلفة على الجمهور ٠٠ كما استخدمهـا المخرج محمد عبد العزيز لأحـداث تـأثير مسرحى معين فى مسرحية « الطعام لكل فم » ٠

ان امكانيات رفع الأشياء أو اسقاطهـا ببطء من أعلى المنصة ٠٠ وحركة الستارة الخلفية المرسومة لخلق تأثير يوهم المتفرج أن المنصة نفسها تتحرك ، وامكانيات صنع جو عاصف فوق المنصة أو استخدام خيال الظـل وحيل الفانوس السحرى وامكانيات حركة أرضية المنصة نفسها أو جزء منها الى أسفل ينزل اليهـا الممثل كأنه نازل فى بئر مثـلا ٠٠ أو الى أعـلى لصنع مصطبة أو مستوى مرتفع ٠٠ امكانيات لا حدود لها ٠

ولكن هذه الامكانيات غير المحدودة تنطوى أيضا على خطر فنى ومنزلق ينبغى تجنبه • فـان فن المسرح الدرامى هو فن أفكار وكلمات ومواقف •• واغراقه بالحيل المسرحية بقصد الابهار والادهاش ينآى به عن ميدانه وعن جماله ومتعته الاصيلة • ان من آيسر الامور أن يتوسل المخرج بهذا الكنز من الامكانيات والحيل التى تتيحهـا الميكانيكية الجديدة فى المسرح لخطف انتباه الجمهور ولاستعراض براعتـه التكنيكية ، ولكن من أصعب الأمور أن يختار المخرج من بين هذه الامكانيات الكثيرة ما يـلائم موضوعه ، وما ينسجم مع الاسلوب الفنى للمسرحية ، باقتصاد وتحوط •

أن بعض المخرجين فى بلادنا يبالغون فى استخدام لعبة النور والظل بالذات لسهولتها •• ولكن الاصول الفنية تقضى دائما بأستخدام كل شىء فى موضعه •

ان الفن الاكمـل هو الفن الذى يتناسق أسـلوبه وموضوعه وايقاعه وشكله •

والفن المسرحى الأمثل هو آيضا الفن الذى تتناسب عناصره هذا التناسب الجميل المعبر •

العنصر الفكرى للمسرحية

لاشك أن للعمـل المسرحى مكونات مادية • فان الممثل الديكور والحوار والمواقف وجهد المخرج كلهـا تعتبر اللبنات التى تشيد هذا الصرح العظيم ، ولـكن وراء هذا كله عنصرا فكريا آكيدا هو الذى يحرك جهود مختلف الفنانين •

فان المتفرج يحق له آن يتساءل دائمـا : لم كل هذا الجهد العظيم ؟ والمؤلف خليق بأن يتساءل دائما : لماذا أكتب ؟ كما ينبغى للمخرج والممثـل ان يتساءلا : لاى غرض نستخدم كفاءتنا السحرية لاضحاك النـاس آو لاستدرار دموعهم ! •

ان الفن له غايته بالضرورة ، فليست مهمة الفنان أن يضحك الناس لمجرد الضحك ، وانما عليه أن يعرف لماذا يضحكهم .. من أى شيء يضحكهم ، وما جدوى أن يضحكهم ، أو يجعلهم يذرفون الدموع .

ان الفن فاضل بالضرورة . وهو بالضرورة لا يمكن أن يضحك الناس من الفضيلة أو يهزأ بها ، كما لا يمكن أن يستدر الدموع لحساب الظالمين ، والا سبب نفورا جماعيا شديدا .

ان الوظيفة الاجتماعية للفن تحتم ان يكون الفن دائما داعية للفضائل العصرية وللتقدم الاجتماعى ، وعليه أن يسخر قدرته على الاضحاك واستدرار الدموع واثارة وجدان الناس لخدمة هذه القضية الاجتماعية الجليلة . وحتى دعاة الحرية الفردية من الكتاب الانسانيين يسخرون قدرتهم التكنيكية وامكانياتهم فى الاضحاك واستدرار الدموع لتركيز العطف على قضية هذا الانسان الحر الارادة ، وفى مواجهة الضغط الاجتماعى المتعسف ..

وعلى اية حال فليس هنـا مجال للبحث فى قضية غاية الفن ، وانما أردت فقط أن أنبـه الى المصـادر الروحية والفكرية الأصيلة والأساسية التى يصدر عنها الفن المسرحى وسائر الفنون، وأن أنبه جمهرة المتفرجين والفنانين المسرحيين الى أنه ما من فن على الاطـلاق ـ جدير بهذه التسمية ـ الا وينطوى على هذا النبع الفكرى الروحى والانسانى، ويصدر عنه• وينبغى لهم جميعا ـ وبخاصة الفنانون ـ أن يعوا وعيا كاملا المحتوى الفلسفى والروحى للنص المسرحى حتى يستطيعوا أداءه الأداء الكامل المتفوق بسيطرة واحكام وفهم واحساس •

وعليهم أيضا أن يتيقنوا من أن التأثير فى الناس رسالة لابد أن تكون لها غايتها لكى تصبح من الفن •

الفن الفارغ لا يعدو أن يكون مجرد « لا فن » •

حوار مع الحكيم

توفيق الحكيم يشرح :
مسرحه ـ فكره ـ فنه

فن المسرح فى جوهره هو فن صياغة لها شكلها « الخاص » ..

وقد شرقنا وغربنا . ونحن نستعرض « الشكل » المسرحى ، وأسسه المتطورة .. واستعرضنا أساليب وصياغات مؤلفينا وفنانينا العرب .. وادركنا من خلال هذا الاستعراض المتنوع مدى الارتباط الوثيق بين « الشكل » و « الفكر » فى المسرح ، وسنختتم هذه

(١) أجريت هذا الحوار مع الحكيم عام ١٩٦٣ .

السياحة بالبحث فى « فكر » توفيق الحكيم من خلال الحوار المباشر معه ٠٠

والحكيم ، ذلك العملاق صاحب الثمانين مسرحية غير عودة الروح ويوميات نائب فى الأرياف وعديد القصص والتأملات ٠٠قد أثرى حياتنا العقلية والفنية بأفكار هى فى الحجم اعظم ذخائر هذا العصر ، وفى الاثر ٠٠ من أوقعها على النفس ٠٠

ان بعضا من كتبه ، وافكارا من أفكاره قد صنعت روح هذا الجيل الذى اضطلع بالمسئوليات الجسيمة الرائدة

فما هى أفكار الحكيم ؟ ما خلاصة فلسفته ؟

قبل أن أستعرض مناقشاتى له حول هذه الأفكار ٠٠ عدت اتأمل فى كتابه « التعادلية » ٠٠ وهو المدخل الحقيقى الى فكره وفلسفته ٠ قرأت له :

« لا ينبغى أن تؤخذ كلمة التعادل بالمعنى اللغوى الذى يفيد التساوى ، ولا بالمعنى الذى يعنى الاعتدال أو التوسط فى الامور »

« بل ان معنى التعادل هنا هو التقابل ٠ والقوة المعادلة هنا معناها القوة المقابلة والمناهضة »

« ان التعادلية فى هذا الكتاب هى الحركة المقابلة والمناهضة لحركة أخرى » .

وقرأت أن أهل الكهف «تصور التناقض بين الوجود التاريخى والوجود الواقعى » .

وشهر زاد « تصور التناقض بين الوجود الفلسفى والوجود الواقعى » .

ان الحكيم لم تضنه فكرة أقوى من فكرة القـوتين تتجاذبان الانسان ..

الانسان يتجاذبه العقل والقلب ..

الانسان تتنازعه القوة والحكمة ..

الفكر يجب أن يكون معادلا للعمل . العقل بمنطقه وشكه يجب أن يعادل ويوازن القلب بشعوره وايمانه .

جزاء الشر ينبغى أن يكون بمعادلته بقسط من الخير لا بالقصاص منه .. حتى يتم التوازن بين الاثنين .

ولكن هذه القوى ـ على ما أفهم ـ ليست خارجة عن الانسان، أو مستقلة عنه .. وانما هى من قواه الذاتية . والانسان تحت رحمة القـوتين الجاذبتين له يصـارع ليحقق التعادل والتوازن بينهما .

كلما ناضل الانسان لترجح كفـة عـلى كفة .. اقتضاه الأمر أن يبـدأ من جـديد ليعيـد التوازن بين

الكفتين · والتوازن النهائى عند الحكيم هو الجمــود والموت والمستحيل الذى لا يتحقق ·· فالانسان بذلك فى صراع متصل وبلا نهاية ··

هل أفرغ بذلك الحكيم الصراع من غايته وقصده، فطبعه بطابع الحتمية الميكانيكية الجبرية ·· ولم يدع لحرية الارادة الانسانية من ثمرة ؟

ما الانسان ·· فى رأى الحكيم ؟

ما سر قوته وما موقفــه من الــكون ومن قوانين الطبيعة ؟

هل الحكيم مفكر سلبى ؟ هل هو من أنصـــار بين بين ؟ هل سلم عقله وروحه لعبث العبثيين الأوروبيين ، ويأسهم العقيم ؟

★★★

وأسئلة كثيرة أخرى طرحتها عليه ··

★ أحب أن أناقشــك فى أركان فلســفتك التى صبغت أعمالك الأدبية بطابعها الفكرى ولنبدأ بالتعادلية التى نعتبرها جميعا محور وخلاصة فكرك ·

ــ أريد أن نتجنب تسميتها بالفلسفة · فأنا لست فيلسوفا ، هذه دعوى لا أدعيها ·· أنا لست الا صاحب فكرة أو عقيدة ··

★ قرأت لك أن التعادلية هى ارادة التـوازن بين قوتين تتجاذبان الانسان ٠٠ فبأى قدر تنطوى هـذه الارادة على الصراع ؟

ــ لتحقيق التعـادل البيولوجى للجسـم بالشهيق والزفير ، أو بين أسباب الصحة وأسـباب المرض ليس تمة حاجة لشن الصراع ٠ وانما يتحقق التعـادل هنا تحقيقا ميكانيكيا ٠ أما فى شئون العقل والحياة ، فلابد من الصراع لطلب التوازن ٠ لقد قلت ان التعادليـة عقيدة ضد الطغيان ٠ ضد طغيان القوة عـلى الضعف والعقل على الوجدان ، أو الوجدان على العقل ٠ ومع ذلك أراد البعض أن يوقعنـا فى فخ الكلمـة اللغـوية (التعادلية) ليوهم غيره بأنها فلسفة سلبية ، وانهـا فلسفة امساك العصا من الوسط ، ولعل كلمة التعادلية تغرى غير العـارفين بهـذا الفهم السطحى ٠ ولو انى وجدت كلمة آخرى تجنبنى هذا الفهم الخاطىء لفضلتها ٠ والذين يريدون فهم التعادلية عليهم بالبحث فيما وراء الكلمة من أفكار مكتوبة ومحتملة بدلا من مجرد تأويل الكلمة على هواهم ٠

★ اننى أهتم بموضوع الصراع أكثر من أى شىء آخر ، لأنى أريد أن أبحث جوهر مسرحك ، والصراع

قوام المسرح - واذا كنت أناقش (التعادليــة) فقــد اخترت ذلك وسيلة وسبيلا الى الفن ٠

نحن نعرف ان التراجيديا اليونانيه تصور الصراع بين الانسان والقدر ، بين ارادة الانسان وارادة أعلى ، قوة خارجية جزافية ظالمة تتحداه وتبطش به ٠ وانت تقول فى التعادلية ان الارادة الأعلى ليست قوة خارجية تتحكم فى مصائر البشر ، بل هى قوانين خفية تسير فى اتجاهها العادى فتحد من ارادة الانسان ٠ ولقد كان الاغريق يعتبرون ان القــدر قوة طبيعيــة ٠٠ فهم لم يتمردوا عليها بل سلموا لها ٠ انهم يشكون منها ٠٠ لا يتهمونها ولا يشتبكون معها ٠ فهل تقف موقفهم من من الارادة الأعلى ؟

ــ القدر أو الآلهة عند الاغريق كانت لهم أهــواء البشر ٠ لقد أحسوا بالغيرة من أوديب لتكبره واعتزازه ٠ وهذه الفكرة التراجيدية لا تصــلح للقرن العشرين ، لأن انســان القرن العشرين أصبحت مسئوليتــه أكبر وأخطر ٠

وعندى أن الانسان يخوض صراعا أقوى وأفظع ٠ لأنه لا يصارع قوة خارجة عنــه بل قوة مرتبطة بذات وجوده المادى والمعنــوى ٠ وهى ليست قــوة مادية بل

معنوية غير منظورة تتمثل فى أن الانسان سجين اطار معين هو الزمان والمكان والغرائز والطباع · وأن ارادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل ، وهو يحاول المروق منها · وهو ينهزم ، ولكنه لا يسلم بهزيمته أبدا · فمثلا يبدو تأثير الزمن علينا حتى فى أوضاعه المبتذلة المهينة ·· عندما يشيخ المرء فانه يعجز عن أن يرجع حياته الى الوراء ليتلافى أخطاء ارتكبها وندم عليها ، أو يعيد النظر فى مواقف اتخذها ولم يرض عنها بعد ذلك ·· ان أى ترزى يستطيع أن يعمل بروفة للبدلة ويعدل فيها كما يشاء ، أى فنان يستطيع أن يعيد صياغة اناء صنعه ولم يعجبه ·· أن يصوغه من جديد بشكل أحسن ولكن حياتك المقدرة بزمن معين يستحيل عليك أن توقفها لتعيد صياغتها من جديد على شكل أحسن · فأنت خاضع بالضرورة لنظام صارم هو توالى الزمن ·

أهل الكهف استسلم بعضهم بقوله : « اننا ملك التاريخ · ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين الى الزمن ·· فالتاريخ ينتقم · » ومن لم يستسلم منهم لفظه الزمن الحاضر وطرده لانتمائه للزمن الماضى ·

★ ان تراجيديا شكسبير تتميز بالصراع داخل النفس ، فكلتا القوتين عنده ، الارادة الحرة والقوة الباطشة ، تتمكن داخل نفس البطل • والذى كان قدرا عند الاغريق أصبح عند شكسبير اختلالا فى الخلق والطبع • فقيصر يقتله طموحه المتطرف ، وماكبث يقتله جشعه ، وهاملت يقتله تردده •• الخ • الصراع هنا ليس فيه قوة خارجة ويتسم بطابع أخلاقى بالتطرف واختلال التوازن فى الشخصية • فهل تراك اقتربت منه ؟

ـ لا •• ان الصراع عندى أقرب للصراع عند الاغريق فهو لا يمت بصلة للاخلاق والشخصية • وانما هو صراع ميتافيزيقى أو فلسفى • انى لأعتبر الصراع فى تراجيدياتى استمرارا للفلسفة المصرية القديمة • لقد تصورت انه لو كان عند المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التى أقمتها عليها • لقد كان الاغريق يصارعون **القدر** •• وكان المصريون يصارعون الزمن أو « الفناء » •

★ اذن نعود لهذه القوانين الخفية التى تحد من ارادة الانسان • وقد سبق أن أشرت الى أن الاغريق

كانوا يسلمون للقدر تسليمهم لقوانين الطبيعة التى لا راد لها. فهل تسلم انت أيضا لهذه القوانين الخفية التى تحكم ارادة الانسان ، فلا تتمرد عليها ولا تدينها ؟

ــ الواقع ان الانسان تركيب عجيب .. منطقى ولا منطقى .. معقول ولا معقول . انه الوحيد ، من بين المخلوقات الذى يسلم تسليما منطقيا بأنه لا حياة له بدون هذه القوى التى يحاربها .. ومع ذلك لا يكف عن محاربتها . لقد كان المصريون القدماء يعرفون أن الموت شيء طبيعي ومحتوم ومع ذلك يحاربونه بكافة الوسائل التى فى أيديهم ، كحفظ الجسد فى المقابر الضخمة والتحنيط ، وهم بدون شك كانوا يعتقدون انهم انتصروا على الموت . وفى رأيى أنا أيضا انهم انتصروا الى حد ما ، لأننا لا نزال نرى أجسادهم .. ولكن هذا لا يمنع من أن الموت نفسه قوة طبيعية لا ننكره ، ولا هم أنكروه ولكنهم مع ذلك قاوموه بوسائلهم ، والعلم الحديث اليوم له محاولات آخرى أشد فاعلية فى مقاومة الفناء . ولكن ترى هل يكون الغاء الموت نهائيا ــ اذا افترضنا جدلا امكان الوصول لذلك ــ ادعى لراحة الأنسان ؟ أم أن الموت قوة طبيعية لازمة للانسان ؟

الواقع ان الأنسان لا يفكر فى الطبيعي والضرورى ولكنه يفكر دائما فى مقاومة ما يقف فى طريقه . فهو

قوة مقاومة مستمرة سواء كانت هذه المقاومة معقولة أم غير معقولة . والدليل على ذلك فى مسرحيتى « رحلة الى الغد » . فبطلاها رجلان حكم عليها بالاعدام ، وكل أمانيهما أن يتفاديا الموت . وفعلا تمكنا بالتطوع من أن يستقلا صاروخا ويهبطا على كوكب آخر لا يعرف الموت . اتضح لهما أنهما مقضي عليها بالخلود . وعندئذ لاحظا ان الخلود هنا ما هو الا فظاعة غير انسانية لأنهما أصبحا شيئا كائنا باستمرار والى غير غاية مثل اى جبل من الصخر أو بحر المحيط أو قوة من قوى الطبيعة التى لا تتغير ولا تتبدل .. أى كائن غير انسانى . وهنا اتضح لهما أن من طبيعة الانسان أن يكون هناك زمن يحدد اقامته ويغير ويبدل فى أحواله ، فحاولا الرجوع الى الأرض ..

ولما عادا للارض كان حلمهما قد تحقق .. حلمهما فى ان الانسان يجد طعامه وشرابه بلا عمل ، وهو الحلم القديم قدم الزمن .. فتغير الهدف . وأصبحت المقاومة عندهما هى البحث عن العمل والمشقة وما كانا يسميانه شقاء فى الماضى ..

اذن فالأنسان لا يحكم حوافزه مانسميه بالطبيعى أو بغير الطبيعى ، بالقدر أو القوى المعادية أو الاطماع

والأهداف .. وانما حقيقته الخالدة هى انه مخلوق أبدى الطموح ، وابدى الصراع ، ومقاوم باستمرار لحالته الراهنة . وذلك يرجع الى أنه عقل متحرك ، وما دام كذلك فهو لا يمكن ان يسلم تسليما تاما لاى وضع من الأوضاع ولابد أن يتحرك فى مختلف الاتجاهات لأنه اذا وقف انقلب الى شىء ، الى جماد ، ولم يعد انسانا .

★ معنى ذلك اننا نحارب قوانين الطبيعة بقانون طبيعى فى خلق الانسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة .. وقد اقتربنا بذلك فى ناحية من النواحى من التراجيديا الاغريقية .

ــ ربما ..

★ ولكنك مع ذلك تعتقد انه ليس ثمة نصر نهائى للانسان . وانت تقول ، ان التوازن والتعادل لا يضمنه ويحققه الا ارادة انسانية حرة مطلقة .. ثم تعتقد أن الارادة الانسانية تحكمها ارادة أعلى من قوانين الطبيعة الثابتة فكيف تفسر ذلك ؟

ــ الانسان حر داخل اطار ارادة أعلى .. ما هى ؟ هى النظم التى تحكم وجودنا .. اطار الزمان والمكان وقوانين الوراثة والغرائز وقوانين المجتمع وقانون الاجتماع .. الخ ..

مأساة الانسان وعظمته فى نفس الوقت هما انه مع اعترافه بهذه القوانين ، يقاومها ويتحداها ٠٠ أو يعمل كما لو كان يستطيع الفكاك منها ودحضها ، مع انه عقليا يدرك استحالة ذلك ٠

★ هل تعتبر التعادلية فلسفة غائية ؟ انت تقول ان « الحيوان يدرك فكره الأقوى بينما الانسان يدرك فكره الأرقى» ٠٠ أليست فكرة الارقى فكرة غائية ؟ ومع ذلك فان ديمومة الصراع التى تؤمن بها تدخلنا فى تروس الدوائر المفرغة المظلمة ٠٠ كأننا نقاوم بلا ثمرة مرجوة ٠

ـ التعادلية تقريرية وغائية فى نفس الوقت ٠ تقريرية من حيث انها تبين لنا كيف تعمل قوانا، وغائية من حيث انها حافزة للضعف والهزيمة على ألا يستسلما للنتيجة الحالية المؤقتة ٠٠ وتذكرهما باستمرار بأن فى داخلهما عناصر قوة خفية ستتحول الى ارادة انتصار ٠ أو بمعنى آخر أن التعادلية عقيدة أو فكرة ترمى فى النهاية الى الغاء الهزيمة والغاء الضعف والغاء القبح والغاء الشر أيضا وقت اللزوم ، لأنها لا تسلم بوجود هذه الصفات بصفة نهائية ، بل تعتبرها غير نهائية ٠ والذى يجعل هذه الصفات نهائية تحديد لغوى لفظى

لا طبيعى • ان كل هذه الصفات نعتت بها حالة مؤقتة جدا للهزيمة التى تلازم المتصف بها ، ولكن على امتداد الصراع ينقلب الميزان • والتعادلية تنبه المنهزمين والمستضعفين الى عدم نهائية حالة الهزيمة والى وجود قوى أخرى معادلة أو معوضة موجودة وجودا خفيا فى تركيب صفات الضعف • وهذا يجعلها غائية •

★ انت تعتقد اذن أن فلسفتك غائية من حيث انها حافزة للمهزوم على المقاومة •• لتحقيق التعادل والتوازن فى الحياة بين الانسان وما يصدمه ويضنيه •

ـ اذا توقف التعادل نموت • الحركة بين كفتى الميزان هى الحياة ، هى جوهر التعادلية ، هى ارادة منع طغيان كفة على كفة •

ان الواحدة تتغلب على الأخرى فى وقت ما ولكن لا وجود لما يمكن أن نعتبره انتصارا نهائيا لأحدهما • لأن قوى مجهولة تتولد فى الحال فى ضمير المنهزم تحفزه للمقاومة • وهذا ما أفسر به وجود النقيضين دائما وحتمية التعويض • كما فى المقاومة السلبية من قوة أكيدة •• وكما تولدت المقاومة الشعبية من الهزيمة فى فرنسا ١٩٤٠ وفى مصر على مدى التاريخ • كما ان الانتصار يلد الانحلال •• وهكذا ••

الانسان متخد بالطبع ، ومقاوم لا يكل . ويريد أن يتفوق دائما على أسباب هزيمته وضعفه ويعوضهما .

★ **هـل تعتقد ان ثمـة علاقة بين عقيدتك في التعادلية وعقيـدة أرسـطو فى الوسـط الذهبى بين الافراط والتفريط . فارسطو يرى أن السعادة تتحقق فى اختيار الانسان للوسط العدل بين البخل والسرف .. مثلا ، بين الزهد والاغراق في الملذات .. الخ .**

ـ ليس بين عقيدتى وعقيدة «خير الأمور الوسط» من صلة . فعقيدة أرسطو أخلاقية وسلوكية ، ولا شأن لها بما فى التعادلية من قضايا ترمى لتفسـير موقف الانسان من قوى الطبيعة والصراع بينهما .

★ **أكدت لى مافى فلسفتك من غائية وحفز .. فهلا يتناقض ذلك مع قولك فى كتاب تأملات فى السياسة : « ان فكرة التقدم العقلى المطرد هى من أوهام العقل . الخط المستقيم لا يعـرفه غير العقـل . أما الطبيعة فلا تعرف الا محيط الدائرة » ؟**

ـ لقـد قصدت (الدائـرة) من حيث الشـكل لا المغزى . ان شكل التطور الحضارى لا يماثل الخط المستقيم ، ولكن يمـاثل الدائرة .. كدائرة الفلك ،

حضارة المصريين القدماء كانت دينية وأعقبتها حضارة الاغريق العقلية ، ثم موجة الحضارة المسيحية الدينية، ثم عادت أوربا تبني حضارة عقلية ومادية .. وهكذا التفكير المادى يعقبه تفكير روحى . وبرغم هذه الدورة المتصلة فالتقدم الى الأمام أكيد . كاجرام السماء تدور فى فلكها وفى نفس الوقت تسافر فى الفضاء . ان تكنيك التقدم عند الانسان يماثله تكنيك الرحلة الفلكية . ان الصاروخ المنطلق فى الفضاء نفسه يدور فى فلك خاص ، وفى نفس الوقت يتقدم وهو يدور . فيجاوز فلكه الى فلك أوسع وأبعد .

ان الدائرة فى عقيدتى ليست مجرد شكل هندسى . انها دورة .. كالنقلة من المادة للعاطفة ، ومن العقل للقلب ، فى حركة "دائرة ومتقدمة فى وقت واحد .

ان التقدم سواء أكان فى الطبيعة أو فى البيولوجيا أو فى الانسان أو فى أى من نواحى الحياة لا يحدث فى خط مستقيم ولكن بعد دورة كاملة . أو فى دوائر متحركة . بمعنى ان الانسان ينمو من الطفولة وينضج وينتهى الى الشيخوخة ثم يرتد للطفولة مرة أخرى فى صورة بذرة طفل صغير ويعود وينمو الى النضج فالفناء . والتقدم يحدث بدورات الأجيال المتعاقبة .

والا لو كان التقدم فى خط مستقيم لظل الانسان الواحد هو هو والشجرة الواحدة هى هى ملايين السنين ٠ أن كل كائن يكمل دورة عمر تعقبها بذرة جديدة ٠ كل كائن يدور حول نفسه أثناء سيره كالأرض تدور حول نفسها وهى تسير ، كالأطباق الطائرة ٠ وهذه الدورة هى التى تكفل النشاط المستمر والقوة الدافعة ٠٠

وهذه هو المقصود بأن التقدم يسير فى دورات وان الطبيعة لا تعرف الخط المستقيم بل محيط الدائرة ٠

★ اننى أعود فأراك تعانى من مطبات اللغة ٠ فالكلمة الواحدة تحتمل أكثر من تاويل ٠ ولعل هذا التفسير لما تعنيه (بالدائرة) أن يكون جديدا على كثرة من الناس ٠

ـ ان اللغة أحيانا تلعب دورا سيئا ومضللا ٠ خذ مثلا استخدام كلمة الضعف أو القبح أو الشر فى مقابل كلمة الخير ٠٠ أن هذا الاستخدام فى حد ذاته ينطوى على تضليل لفظى ٠ لان الصفة لا يمكن ان تتحقق للموصوف الا فى نطاق زمن معين

الضعيف لا يمكن ان يكون ضعيفا بالاطلاق على مدى الزمن ‥ وانما هو ضعيف الان ، أو أمس ‥ لقد أضاف أينشتين بعد الزمن الى الابعاد الثلاثة المعروفة من قديم · فأصبح هذا البعد الرابع أخلق بتقريبنا من الحقيقة · وأريد أنا أيضا ان أضيف عنصر الزمن الى الطابع والصفة التى نطلقها على الشىء فنجعل بذلك فى مجال الصفات نسبية كنسبية أينشتين فى مجال الرياضة والطبيعة ‥

وقد سقطت التعادلية فى شباك ومطبات اللغة أكثر من مرة · ولولا ان اللفظ غير سلس لفضلت أن اسميها « المقاومية » ، فهى حركة المقاومة فى الميزان ضد رجحان كفة على كفة وطغيان كفة على كفة

والتعادلية هى حركة المقاومة نفسها وليست هى حالة التوازن الختامية التى تنتج عن المقاومة · فالتوازن موت وجمود ومستحيل ·

ان الألفاظ تجمد الصفات ولكن الصفات قابلة للحركة والتغير والتبدل فى الامتداد الزمنى · فعندما نقول مثلا كلمة هزيمة أو قوة أو ضعف ، فهذه الألفاظ تدل على صفة ما فى وقت ما · ولكن ما دام الزمن يتحرك تتحرك الصفة تبعا له · وهذا من جوهر قضايا

التعادلية . الضعف لا يؤخذ على أنه ضعف مطلق ..
وانما تتغير صفته في الامتداد الزمني لوجود بذور
القوة الكامنة فيه والآخذة في النمو . وهذه هي حركة
التعادل أو مقاومة رجحان الكفة في وقت معين ومكان
معين . ان كل صفة تحمل بذور نقيضها داخلها .

★ أرى أننا في بعض المواضع (فكرة الصراع المستحيل مثلا) قد اقتربنا من العبثيين ولعل مسرحيتك « ياطالع الشجرة » أن تؤكد هذه الصلة . ومع ذلك فانى أريد أن أناقشك في هذا الموضوع نظرا لانى لا أعتقد ان الموقف العبثى يمكن أن يطرأ على الانسان بدون مقدمات . ولعلى أن يكون لى رأى خاص فى مسرحية الشجرة سأناقشك فيه فى حينه . أما الآن فانى ساكتفى بمناقشتك فى الجانب الفلسفى الجوهرى الذى يتميز به العبثيون .. فالعبثيون يبدءون من أن الانسان يقف ازاء الكون ويطرح عليه الاسئلة ، والكون صامت غامض لايجيب . ويرتبون على ذلك عبث الكون وعبث الحياة فما رأيك أنت فى هذه القضية ؟

ــ أنا أوافق العبثيين على تساؤل الانسان وصمت
الكون . وهذه حقيقة قائمة منذ الازل لا أستطيع أنا

ولا يستطيعون هم ادعاء اكتشافها .. الحقيقة ان الكون صامت وان الانسان يلقى عليه بالاسئلة : من أنا ؟ ما مصيري ؟ ما أنت ؟ ما الحياة والموت ؟ .. الخ ؟ ولا جواب . والذى جدده العبثيون في نظرتهم القاتمة استنتاجهم أن الكون عبث لا معنى له . وهذا نوع مزر من التسليم .

نحن نفترق عنهم في اننا لا نحب أن نلقي على الكون هذه الاسئلة البشرية . ان الكون تركيب غريب جدا وبديع جدا وانا أتمتع بهذا (الجهاز الفاتن) واقنع بمتعتي به عن طرح الاسئلة عليه .

ان الانسان يضفي على الكون صفات مختلفة حسب منفعته وضرره .. ولكن هذه الصفات من خلق الانسان وحده وليست صفات للكون

لماذا نفترض أن تتكلم الشجرة ؟!

ان الشجرة تثمر ولا تتذوق اريجها .. فهل هذا عبث منها ؟ انها تؤدي وظيفة هامة جدا بالنسبة لنفسها . ان الكبد السليم القوي في جسم الانسان يحقق ذاته بأن يفرز عصارته بانتظام وبقوة غير محتاج ان يشعر او يدرك أن فلانا الفلاني يتمتع بهذا الكبد . ان غاية الوجود هي أن يؤدي كل كائن وظيفته على أكمل وجه . فهل هذا في حد ذاته عبث ؟!

اننى أفترق هنا عن العبثيين وأعترض عليهم

★ ولكنى أعتقد انه لا مفر للأنسان من الأسئله وأنت نفسك فى تراجيدياتك الكبرى كنت تلقى الأسئلة ، وتنتظر الجواب ••

ـ فليطرح الانسان الأسئلة وليقبل مع ذلك صمت الكون • ان الأسئلة تطلقها الافكار • من الجائز أن بعض الأفكار عبث بينما الحياة قيمة وقوة فى حد داتها • ان العبثيين أمام الكون أشبه بطفل صغير أمام رجل كبير • الطفل يحاول أن يصغر الرجل ويقصر قامته حتى يتسنى له أن يلعب معه • ان الكون أكبر منهم •

أنا أختلف معهم فى مذهبهم واجتهد ألا يجرجرونى الى الشكل الفنى الذى اشتهروا به • اننى أضع قدما واحدة عندهم ـ فى حدود الشكل لا الفكر ـ وأتفق معهم فى صمت الكون وهو المبدأ الذى يبدءون منه • أما اتخاذى شكلا مماثلا لما يتخذونه من أشكال فى يا طالع الشجرة أو غيرها فلم يحفزنى له غير أنى أريد أن أجرب وأن أجوب ميدان التجارب المتحررة من الأسس التقليدية فى الفن • ان الفن التقليدى فى كل

مجال قد وصل الى ذروته التكنيكية ولابد من عملية تطعيم جديدة للفن كما يحدث عندما تبلغ شجن القطن أو المانجو ذروتها في صنف من الأصناف لابد من تطعيمها بأنواع جديدة . ان الفن حركة من حيث انه يصدر عن العقل الانسانى المتحرك ـ ولكنى أختلف عن العبثيين فى الغموض والكآبة والرغبة فى التعمية والادهاش لمجرد الادهاش باستخدام معميات تثير صدمة وتحدث ضجة . كل هذه الاعتبارات أراها غير جدية ووقتية بحتة . لذلك آريد آن يكون البحث فى ميادين جديدة علىأساس الوصول الى شكل نافع ويتميز بالسلامة والوضوح الذى يضمن للناس آن تتذوقه وتشارك فى فهمه . فمثلا .. لعلك لاحظت آن مسرحية « رحلة قطار » لا تتسم بالصعوبة فى الفهم . ما هو التجديد فيها ؟ انه الخروج عن المنطق فى اختلاف الناس على ألوان الاشارات اختلافا لا يمكن آن يحدث . ولكن المشاهد يتقبله ويساير القصة ..

ورغم هذا الاختلاف بين الناس حول لون الاشارة فالمسرحية مرتكزة علىحقيقة ربما لا توافق هوىالعبثيين وهى انه حين آذن القطار بالمسير لم يختلف أحد على التعلق به والركوب .. فاذا كان القطار يرمز للحياة

فان الناس قد لا تتفق على ألوان اشارات الطريق ولكنها لا تختلف أبدا على التعلق بالحياة ومواصلة السير فى رحلتها ..

★ ولكن يا طالع الشجرة تتميز بدرجة أعلى من الغموض .

ـ ربما كان اختفاء الجثة فى الصفحة الأخيرة واختفاء السحلية .. هو ما يسمها بالغموض . ومن رأيى اذا مثلت ان تنتهى المسرحية ويسدل الستار عند ذهاب بهادر ليحمل جثة زوجته لدفنها ولا نبين ما اذا كان وجدها أو لم يجدها ولا نشير آية اشارة لاختفاء السحلية .. هه .. ما رأيك ؟

★ أنا شخصيا لا أشارك من اعترضوا على يا طالع الشجرة فى كل أوجه اعتراضهم . فمثلا الغاء الزمان والمكان .. أو ما عبرت انت عنه فى ارشادات المسرحية بقولك : « لا توجد مناظر فى هذه المسرحية .. ولا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة .. فالماضى والحاضر والمستقبل كلها فى نفس الوقت .. والشخص الواحد يوجد أحيانا فى مكانين على المسرح ويتكلم بنفس صوته مرتين فى نفس الوقت .. » الغاء الزمان والمكان هكذا يمكن أن تجد له سندا فى المسرح الواقعى

نفسه .. في مسرحية «وفاة بائع متجول» لأرثر ميلر .
فقد كان بطلها ويلي تخاطبه زوجته مثلا في بيتها بنيويورك بينما هو يخاطب آخاه الساكن في الاسكا ويدور بينهما حوار زمنه في الماضي البعيد .. وهكذا . وقد استند ميلر في ذلك الى اصابة بطله بنوع من الشيزوفرانيا . وعندى أن كل انسان مصاب بدرجة من الدرجات بداء أحلام اليقظة . وانه يمكن للفنان « الواقعي » أن يحطم حدود الزمان والمكان لخدمة موضوعه الفني حتى لو لم يستند الى مرض ما يعانيه بطله ..

بل اني أجد عندك انت نفسك وقبل « أرثر ميلر » مقدمات لذلك التحرر من الزمان والمكان في أهل الكهف وشهرزاد . لعل من العسير ملاحظتها ولكنها موجودة . في الموضوع لا في الشكل . فان مشلينيا مثلا ينتمي لزمن مضي ـ ويخاطب حبيبة لعلها ماتت منذ ثلاثمائة سنة وعفت ، ولكنه يوجه الخطاب مع ذلك لسميتها وشبيهتها الماثلة أمامه ،ويحاول أن يقفز حاجز الزمن ليواصل غرامه القديم بعد مئات السنين مع سمية وشبيهة حبيبته .. ومع انك تناولت هذه المفارقة على نحو « واقعي في الشكل » الا أنك كنت تستطيع أن تكسر هذا القيد « الشكلي الواقعي » دون أن يختل موضوع المسرحية ودون أن تتعرض لمشاحنات كثيرة .

أما مسالة اختفاء الجثة واختفاء السحلية فها انت ترى الغاءهما حتى يسلس فهم المسرحية لجمهور أوسع وحتى تخلصها من الاغراق فى الايهام • وهذا يشجعنى أن أقول باطمئنان انك طالب تجديد لا طالب تجريد••

ـ مضبوط •• انالمدرسة التجريدية تخلق لنـا امساخا لا بشرا • ذلك فيما عدا مسرحية « فى انتظار جودو » التى تقترب من الخلق السوى • آما البـاقى فامساخ معملية طبخت فى المعامل ، وليست مستقاة من حياة البشر ، ولا تقوم بذاتها • فالفن لا يمكن أن يقوم على معمليات • والفرق عظيم بين المستوى الفكرى العالى وبين طبخ امساخ معملية • ومع ذلك فهم أفادونا فائدة أكيدة • ان التقليديين آمثال آرثر ميلر يلتمسون حجة كحجة الشيزوفرانيا يحتجون بها وهم بسبيل تحـرير الموضوع من قيود الشكل ، ولكن التجريديين أوحـوا لنا الا ضرورة لنلتمس للجمهور تعليلات منطقية لمـا نريد أن نظهره فىأعمالنا الفنية من آوضاع لا منطقية • وقد اسـتفدت أنا منهم أن أضـع أشـياء لا منطقيـة كالمحقق الذى يرى آشياء فى الماضى والحـاضر (فى يا طالع الشجرة) وغير ذلك من الأوضاع المستحيلة واللامنطقية دون آن يستغرقنى تعليلها آو اخضاعهـا للمنطق •• اننى آضعها على آساس آنها آجزاء من العمل

الفنى ، لأن العمل الفنى يريد أن يؤلف صورة معينـة دون تعليلات · وما دمنا لسنا فى المسرح الواقعى ·· فان القارىء أو المتفرج سيعتاد ـ بعد الصدمة الأولى ـ على هذا الاسلوب اللامنطقى ··

ولكنى أنعى على التجريديين أنهم أفرطوا وبالغوا· وأنا أريد أن أقتبس من أسلوبهم بقدر ضئيل لأصنع مسرحا يكاد يوهمك بأنه طبيعى وعادى ·· ثم بعـد التأمل فيه ستجد ان عناصره غير تقليدية وغير طبيعية ولكنها تدخل نطاق فهمك واستمتاعك وتذوقك دون أن تصدمك أو تثير فيك النفور من غرابتها المفرطة ·· هذا ما أريد ··

أريد أن يحصل التطعيم بين التجريديين أمثـال بيكت ويونسكو وبين التقليديين أمثال سارتر وكامى ·· وأن نخرج من ذلك بنوع سهل الاستساغة والتناول ويتميز فى نفس الوقت بالجدة والطرافة ··

★★★

ماذا قال الحكيم ؟

لقد أكد ان التعادلية تعنى الصراع وتحفز عـلى المقاومة ·



مسرح توفيق الحكيم

★ ما مذهبك فى المسرح ؟ هل مسرحك عقلى ؟ هل هو فكرى ؟ ٠٠ هل هو مسرح أقنعة ؟

ـ مسرحى فكرى ، حيث أنه يقوم على أفكار ، ويمكن أن تعتبره عقليا ، وهو بالضرورة رمزى ، لأن الرمز ما هو الا انعكاس لعمومية الفكرة التى تقوم عليها المسرحية ، وهذه الفكرة تتعدى فى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها فهى ليست فكرة تخص أحد الناس ، دون غيره ولكنها رمز لطابع بشرى شامل ٠٠ كفكرة صراع الانسان مع الزمن مثلا «فى آهل الكهف» ٠

والشخصية عندى نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس ٠ الشخصية عندى شاملة من حيث انها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم ٠ فمشلينيا بطل آهل الكهف لا يتميز بصفات ينفرد بها عن سائر الناس ، وانما هو يمثل كل الناس فى مواجهتهم ومقاومتهم للزمن ونضالهم بأمل تحقيق الحياة خارج الزمن ٠٠ أى الخلود ٠ فاذا شئت فقل ان

مسرحى بذلك مسرح أقنعة · ان مسرحى خليط من كل هذه الصفات · لأن أساس المسرح من حيث الشكل هو المسرح الاغريقى ·والمسرح الاغريقى يتميز بكل هذه العناصر

★ لقد قيل ان ابسن يبدأ فى مسرحياته من القضية لينتهى الى البشر بينما كان تشيكوف على العكس يبدأ بتصوير الناس ويخلص من ذلك الى القضية الفكرية وقيل أن مسرح تشيكوف بذلك مسرح انسانى وواقعى فى حين أن مسرح ابسن مسرح فكرى · فهل ترى غير ذلك ؟

ـ ان (المسرح) فى رأيى (هو القضية) · ولو أنى ميال للحرية فى الفن ، وأفضل أن يتسع الفن لكل مذهب وأسلوب ·· أنا ضد الحصر من أى نوع بطبيعتى ، ولكنى أريد أن انبهك الى انه لا الكثير من مسرحيات شكسبير ولا الكثير من مسرحيات تشيكوف تعتبر من فن المسرح الحقيقى بمعناه الصارم · ان المسرح الحقيقى بهذا المعنى الصارم هو سوفوكليس وابسن وشو ـ الى حد ماـ وسارتر وكامى وكل من اعتبر القضية هى قوام المسرحية التى منها يبدأ · القضية هى التى تقوده الى الشخصية وليس العكس ·

مسرحى فى جـوهره . وتشيـكوف كاتب قصصى فى أعماقه . وكلاهما بعد ذلك استخدم المسرح . وهذا هو الفرق أيضا بين سوفوكليس وشكسبير . الأول شـاعر مسرحى والثانى شاعر قصصى تأثر بقصص بوكاشيو وبلوتارك فى قصص السيرة التى كتبها .. أكثر مما تأثر بتراجيديات الاغريق وربما كان شـكسبير أمتع وأعجب وأرحب من سوفوكليس ولكنه أقل منه قدرة على التركيز الدرامى .

ومع ذلك فلابد أن نفطن الى أن الفكر ليس الخطابة والقضية ليست المناظرة والمناقشـة المملة كمـا عنـد برناردشو أحيانا ..

ولا ينبغى أن ننسى الفن ويجب ألا نخلص المسرح من مباذل الحدوتة والفرجة السهلة ، ليقع فى المناظرة المملة . ان العاصم من ذلك هو الفن . هو الشكل الفنى وما يقتضيه من مواهب . أيمكن لأى جزار أن يصارع الثور ! ان مصارعة الثيران فن عظيم يتدرب له الميتادور والثوريادور سنين طويلة وتلزمه مواهب عديدة ليجعل المصارعة متعة خالصة . وكما لا يمكن لكل جزار أن يكون مصارع ثيران لا يمكن لكل مناظر أن يكون كاتب مسرح ..

★ فلنتوقف بعض اللحظات عند مسألة «الشخصية» فوق المسرح . كيف ننكر على الفنان بناء ما يسميه النقاد عامة بالشخصية « الفنية » أى التى تتميز بعدد لا نهائى من الأوجه والسطوح تمييزا لها عن الشخصية المسطحة ذات الانفعال الواحد واللون الواحد والصفة الواحدة ؟ لقد دأب دارسو المسرح على دراسة سلامة بناء الشخصية ودرجة اقناعها أو واقعيتها .. الى آخر هذه التحليلات والبحوث . فهل كانت مثل هذه الدراسات ضربا فى الفراغ ؟

ــ الشخصية المسرحية تتجلى من خلال القضية والمشكلة ، ان الروائى هو الذى يصنع الشخصية أولا ثم ينسج من حولها الحوادث والمشكلات والحيوات الكثيرة والاطارات المختلفة والبيئات .. حتى تراها أمامك فى أطوارها المختلفة وأدوار حياتها فى العمل والبيت والشارع . ولكن الشخصية المسرحية تتخلق من القضية والموقف . فنحن لا نعرف من أوديب الا ما له علاقة بقضيته ومشكلته .. أما ما عدا ذلك ففى الظلام لا نراه ولا نعلمه .

★ الا يجرنا ذلك الى نوع من التجريد فى بناء الشخصية أو على الاقل الى ذلك النوع من الشخصيات

ـ لذلك سبب واحد واضح ٠٠ هو آن قضية السلطان الحائر أبسط وفى متناول افهام الجمهور الواسع ٠ سلطان حائر بين القوة التى تفرضه وتعرضه والقانون الذى يتحداه ويحميه : بينما قضية الصراع مع الزمان فى أهل الكهف قضية صعبة غير ملموسة للجمهور الواسع ٠ والا ٠٠ فهل تعتقد ان السلطان الحائر نجحت مثلا للسبب الذى تنجح به المسرحيات التى تعتمد على الفرجة ؟ ٠٠ هل يرى الجمهور السلطان فى مباذله أو فى الميدان بكامل سلاحه يبارز الخصوم ؟ آين اذن يكمن سر نجاح السلطان الحائر ٠٠ مع آن آسلوبها أقرب للمناظرة المباشرة الصريحة من آهل الكهف ٠

ان الموسيقى وملابس السلطان لم تكن هى العنصر الممتع للناس ، وانما القضية ٠ بطل المسرحية هو القضية التى استحوذت على الناس ٠ وهذا هو المثل الذى يوضح ما أقول ٠

ان المتعة المسرحية تختلف عن متعة السينما أو الغناء أو القصة آو الرواية ٠ انها متعة مستمدة من طبيعة المسرح الخاصة ٠

★ هل تعتقد بتقسيم التاليف المسرحى الى نوعين :

المسرحيات الأصلح للكتب والقراءة والمسرحيات الحافلة بالحدث والحـركة والشـخصيات .. وهى الأصـلح للمنصـــة ؟

ـ اذا كانت هناك مسرحيات أصلح للكتب والقراءة على نطاق واسع فهى مسرحيات شكسبير نفسه . وليس هذا رأيى أنا وحدى .. انه رأى الكثيرين من النقـاد أيضا اذ انهم يجدونه أمتع فى القراءة .

والدليـل عـلى أن مسرح شـكسبير أقرب للرواية المقروءة هو تعدد المناظر الهائل كأنها فصول رواية . وهذا لم يكن ليخطر على بال سوفوكليس أوموليير .

★ هل تعتقد ان ثمة مسرحا فكريا أخلق بالقراءة ولا يناسب المنصة ؟

ـ فى الحقيقة لا يوجد المؤلف الذى يضع فى رأسه كتابة مسرحية للقراءة فقط دون التصور الاخراجى لها على المسرح مهما كانت صعوبته . حتى ذلك الذى يطبع المسرحية أولا للقراءة هو فى الحقيقة يقصد اخراجها فى رأس القارىء ما دام اخراجها على المسرح غير ميسر لسبب من الأسباب . ولكن الذى يحدث هـو أن المؤلف يختار لفكرته أولقضيته القالبالمسرحى الذى لا يناسبها غيره .

المختلفة هي التي جعلته يحشد في مسرحياته كل مايعتقد انه يرضى كل الأذواق من الدهماء الى العظمـــاء الى المفكرين • فمسرحياته عالم مكتمل ، قائم بذاته ، كل هذا لاشك فيه • ولكن الذى حدث بعد ذلك خصوصا فى العصور الحديثة هو اكتشاف شكسبير ككاتب له متعة فى القراءة تعادل متعته فى التمثيل • وفى أيامنا هذه على الاخص ، بل فى نظر المعرفة الحديثة أصبحت قراءته ضرورية ، لعمق ماتوحى به من دراسات نفسية ، وأفكار فلسفية واجتماعية ، فضلا عن التصورات والتعبيرات الشعرية التى تتطـلب الدقة فى استيعـابها حتى على الانجليزى المعاصر •• آه •

والواقع ان الموضوع يحتاج الى توضيح كثير ، بل ان التوضيح والتفسير يجب أن يشمـلا قبـل كل شىء كلمة المسرح ، ومعنى قولى « المسرح الحقيقى » •• فأنا أعنى بالمسرح الحقيقى هنا المسرح الأصـلى بمفهومه القديم الصارم الذى نشأ عند الاغريق ، وليس معناه المسرح الأكثر قابليـة للتمثيل • لذلك فان قولى بأن ابسن فى نظرى أقرب الى المسرح الحقيقى الصارم من شكسبير ليس معناه انه اكثر قابلية وجاذبية على الخشبة أمام الجمـاهير ، بل العكس هو ما يحدث تماما ، فـان

شكسبير لا يقارن بأحد فى قابليته وجاذبيته للتمثيل أمام الجماهير ، فى حين ان آبسن لايروق للكثيرين ، بل ان فيه احيانا تطويلا واملالا فى بعض الحوار تتوقف معه الحركة على المسرح • ومع ذلك فان آبسن عندى بتركيزه الدرامى حول القضية والفكرة أقرب الى روح المسرح الحقيقى القديم الصارم من شكسبير الذى خرج من هذا النطاق الى نوع جديد من المسرح يزخر بكل أنواع المتعة والفرجة • فمسرحه حانوت ألف صنف : فيه الامتاع القصصى والشاعرى والفكرى والانسانى بل والترفيهى ايضا • وهو لهذا كما قلت متفوق تفوقا بارزا فى العرض التمثيلى أمام مختلف انواع الجماهير • على أنه من جهة أخرى قد أثبت كما قلت ايضا تفوقه كذلك فى القراءة الى حد أبعد ، وعند جماهير أضخم • لنفس هذه الأسباب ، وعندما قلت :

« ان شكسبير أمتع وأعجب وأرحب من سوفوكليس ، ولكنه أقل منه قدرة على التركيز الدرامى » •• لم يكن لهذا القول علاقة بالقابلية للتمثيل والامتاع والنجاح على المسرح ، الذى تفوق فيه شكسبير بلا منازع • وأظن ان قصدى هذا مفهوم • ان مسرح سوفوكليس كالمعابد الاغريقية بأعمدتها المتزنة الراسخة ، فن مركز فى

شكله ومضمونه •• فى حين ان مسرح شكسبير مثل الكنائس القوطية ، يتوه فيها الخيال بين أبراجها المديدة ، ونقوشها العديدة ، وتماثيل القديسين فيها والصالحين تجاور أصنام الأبالسة والشياطين • كل شىء يمكن ادخاله فى عالم شكسبير • انه فى عصره كان يحشد لجمهوره كل فرجة ومتعة القصة والسينما والسيرك ، وفى المسرحية الواحدة أحيانا • انه فعلا معجزة مسرحية ، وهو حقا خلاصة الانسانية كلها فى فنه • ومع ذلك فانا شخصيا أفضل سوفوكليس ، وأنا حر فى مزاجى • أنا أريد من المسرح أن يدخلنى فورا فى لب القضية • فأنا لا أطلب منه المتعة أيا كانت ، وانما أريد منه متعة خاصة به هو وحده صاحبها (دون القصة والسيرك والسينما) المتعة التى يستطيعها هو وحده ، وهى الصراع المركز داخل فكرة وقضية • هذا رأيى الخاص اذا شئت • انى أفضل الفن الفرعونى والاغريقى على الفن القوطى • ان التركيز الدرامى الشديد عند سوفوكليس يبهرنى • وعندما حاولت فى « أوديب » أن أضيف عمودا واحدا على معبد سوفوكليس اختل فى الحال التوازن فى مسرحيتى كلها ••

ولكن هل يستطيع الفن المسرحى فى زماننا أن

يلتزم بروح المعبد الفرعونى أو الاغريقى ، بكل هذه القوة والصرامة ؟ أنا نفسى لم أستطع ذلك ، وصرت أهيم فى كل واد ، حتى وادى اللامعقول ، ولم يبق لى الا الحسرة على نفسى والاقرار بعجزى ، وصلاة الاعجاب الصامتة فى معابد العباقرة الأقدمين » ٠

انتهى حوار الحكيم مع الدكتور حسين فوزى ٠

★★★

نعود لمناقشة الحكيم فى مسرحه على ضوء ما سماه « بروح المسرح الحقيقى » ٠

★ هل يعنى رأيك فى روح المسرح الحقيقى ، أو روحه الاغريقى الأصيل ، أى رفض للاتجاهات الأخرى التى اتجه اليها المسرح ؟

ـ أحب ألا يفهم من كلامى معنى الرفض أو التقييد ٠ فأنا كما قلت لك ميال للحرية فى الفن ٠ ولكنى أعرض هذا الرأى كى نحسن فهم الاتجاهات المختلفة فى فن المسرح ، ولكى ننطلق فى آفاق التجديد والتنويع ونحن ندرك أصول هذا الفن القديم ومنابع جماله الخاص ٠

★ أود أن أسألك اذن عن مسرحيات لك لم تلتزم فيها بهذه الروح الاغريقية الصارمة وبخاصة المجموعة الشيقة التى سميتها مسرح المجتمع ••

– فى بعض مسرحياتى لم ألتزم فعلا بما وصفته بالروح الاغريقى •• بل كنت أقرب الى تصوير بعض شخصيات المجتمع ونقد بعض مظاهر حياتنا العصرية • ذلك ان من واجب الكاتب المسرحى فى عصورنا الحديثة أن تكون له مهمة المساهمة فى تصوير ونقد وتطوير وتسجيل مظاهر وتحولات المجتمع الذى يعيش فيه ويرى انه فى حاجة الى قلمه كمواطن يساهم فى الاصلاح •

★ سينقلنا هذا الرأى الى مسرحيتك الهامة «شمس النهار» •• التى اعتبرها الكثيرون نموذجا راقيا للمسرح التعليمى عندنا •• وتستمد هذه المسرحية أهميتها من انها عمل فنى رائع من الناحية الجمالية ، وواضح فى هدفه الاجتماعى الاصلاحى فى نفس الوقت• فهل ترى لهذا الاتجاه المسرحى أهمية خاصة فى الوقت الراهن ؟

– في الواقع ان المسرحية التعليمية فى نظرى ، وربما كل فن تعليمى اصلاحى هو فن ضرورة •• أى ان الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية أو اصلاحية

ويشعر أن من واجبه أن يقوم به ٠ والمهم فيه آن يكون القيام به صادرا عن ارادة حرة وشعور صادق ٠ على أن هذا النوع من الفن ، على الرغم من أهميته وضرورته وعظم نتائجه أحيانا من الناحية الاصلاحية والاجتماعية، فانه من الناحية الفنية يحتاج الى حذر شديد ٠ فان الاكثار منه أو الافتعال فيه قد يؤدى الى مزالق تخرجه عن نطاق الفن الجيد أو عن نطاق الفن اطلاقا ٠

★★★

ان فى رأى الحكيم عن (روح المسرح الحقيقى) روح تضحية لأن ذلك الرأى لا ينطبق على جميع مسرحياته ٠

وأحب ألا يضجر فنانونا الشبان بهذه الدعوة المخلصة التى يدعونا بها كاتبنا المسرحى الكبير الى التبصر بروح المسرح الأصيلة وجوهره الأول ٠٠

ولا أجد أنا فى رأيه ما يناقض نزعته الأكيدة للتجديد والتحرر من القيود التقليدية للفن ــ التى عبر عنها فيما حدثنى عن (يا طالع الشجرة) ٠٠

فأى تناقض بين آن نفطن لأصل فن المسرح وأن ننزع للتجديد ؟

ان فهمنا السليم لجوهر فن المسرح ٠٠ ادعى لأن يوجه نزعتنا للتجديد وجهة قويمة وسليمة ٠

ان بعض الناس يظنـون ــ لنجـاح فنون السينما والرواية والقصة ــ ان المسرح يجب آن يتطور فى اتجاه هذه الفنون ٠٠ وهذا ظن خطير ٠ فالمسرح فى مثل هذه المباراة لن يصادف الا الهزيمة والضياع ٠ يجب أن يظل المسرح هو المسرح ٠٠ كى يعيش ٠

ومهما كانت للسينما من متعة للحس يجب آن تبقى للمسرح متعة الفكر ٠٠ كى يصمد للمباراة ٠

الحكيم ينفى أن مسرحه « الذهنى » كتب للقراءة لا للتمثيل ٠ ان اتجاه كلامه يشير الى ذلك ٠ لقد اعتبر مسرح شكسبير هو المسرح الخليق بالقراءة بينما اعتبر المسرح الفكرى ٠٠ مسرح القضايا الذهنية ٠٠ مسرح ابسن وشو وبيرانديللو وجيرودو وستريندبرج وسارتر وكامى هو الذى يلتزم بروح المسرح الحقيقية ٠

وأية غرابة فى أن ينطوى حديثه على هذا المعنى ــ رغم تجنبه الحديث المباشر عن مسرحه فى هذا الصدد؟

أية غرابة فى أن يكون هـذا هـو رأيه أو رأى كثيرين غيره ·· اذا كانت منصة المسرح لا تنوء بانتاج مسرح العبث الذى لايتصف فحسب بأنه مسرح عقـلى وذهنى بحت ، بل تنبنى أفكاره العقلية والذهنية الصرف أيضا على المنطق المعكوس والتأمل اللامعقول ··

فأولى بالمسرح الذهنى « المعقول » ألا تنوء المنصة بحمله ·

الملاحة فى بحار صعبة



الملاحة فى بحار صعبة

الكتابة كالملاحة فى بحار صعبة .. الكتابة كالملاحة فى بحار مجهولة .. ليس هدفها اكتشاف قارة جديدة . أو اكتشاف جزيرة الكنز .. وانما هدفها اكتشاف الذات ، ذات الكاتب وذات القارىء من قبلها . اكتشاف الذات هى البداية الصحيحة والمفتاح الضرورى للقيام بالفعل القومى والاجتماعى الصحيح ، فى الزمن الصحيح . واكتشاف الذات ليس مجرد الوقوع على جزيرة فى المحيط .

وانما هو تحديد موقع هذه الجزيرة فى المحيط .. اكتشاف الذات هو اكتشاف علاقة الذات بالآخرين .. اكتشاف الذات القومية هو تحديد موقفها من العالم وموقعها فى الزمن ..

اكتشاف الذات القومية والاجتماعية هو اكتشاف العلاقات بينها وبين العالم والعصر ٠٠ لا أزعم أن هذا يمكن أن يكون فى طاقة كاتب فرد ٠ وانما هو جهـد جيل ٠ ولكن كل كاتب فرد قد تأمل هذه المرحلة ٠ وكتب عنها اما مباشرة أو ضمنا ٠

دعنى أطلب اليك أن ترافقنى ، أن تبحر معى فى البحار الصعبة التى عانيت الملاحة فيها سنين ٠ هـذه ذكريات أو مذكرات شتى وأوراق متناثرة هى خواطر ملاح مغترب فى البحار ٠٠ يبحث عن ذاته ـ عن ذاتك ٠

ألفريد فرج

الأصالة والمعاصرة

نحن والعالم

غضب أحد الزملاء من قولى فى أحـد المؤتمرات الثقافية العربية أن الثورة العربيـة جزء من الثـورة العالمية ·

اعتبر الزميل الكريم أن هذا الزعم تصغير من شأن الثورة العربية ويعرض أصالتها للتشكيك ·· فطلبت بنفسى تحوطا من المساس بأية مشـاعر قومية تصحيح عبارتى بحيث تصبح : الثورة العربية موصولة بالثورة العالمية ·

هل تجاوزت الدقة فى التعبير ؟

مهما كان الأمر ، فكم نعانى ــ فى الجانب الآخر ــ من ادعاءات المدعين أن ثمة أفكارا أصيلة (هى بالطبع أفكارهم) وأفكارا مستوردة (هى بالطبع أفكارنا) !!

أيعنى كلامى اذن بطلان كل دعوى للأصالة ؟ دعنا نطرح السؤال البديهى الأول : ما هى الأصالة ؟ أهى موقف من العالم ؟ أم هى موقف من الماضى ؟

فى مؤتمر مسرحى دولى عقد فى كوبا ، كنت بشخصى المتواضع ، الوفد العربى الوحيد من بين وفود تمثل أوربا وأمريكا اللاتينية ..

وفى نهاية المؤتمر تشكلت من بين الوفود لجنة تحكيم لمنح جائزة ذهبية لأفضل مسرحية كوبية .

كان مندوبو ثلاثين وفدا قد اجتمعوا بكاملهم فى القاعة فى جلسة أخيرة ، وكنت ـ بحكم القرعة ـ قد اخذت مكانى مع عضوين اخرين فوق منصة الرئاسة .

أما شرفة القاعة فكانت غاصة بطلبة المعاهد الفنية الذين رأت ادارة المؤتمر استضافتهم طوال جلسات المؤتمر لينتفعوا بالمناقشات .

جرى أخذ الرأى على المسرحيات بكلمات مختصرة . وبعد عدة تصفيات انحصرت المنافسة بين مسرحيتين .. احداهما (وكانت أكثر نصيبا من التأييد) تنتهج أسلوب وفكر أحدث الصيحات المسرحية الأوروبية

آنذاك ، وهى « مسرح القسوة » بينما تنحو الثانية نحو الواقعية الاجتماعية والنقدية وتقــدم بقوة واقتدار شخصيات كوبية واقعية فى مشاكل حقيقية ٠

كنت من أنصار المسرحية الثانية ، وكانت الأغلبية الأوروبية تميل الى تأييد الأولى ٠ اندفع الحوار بسرعة نحو التصويت النهائى وقد اتضحت نتيجتها سلفــا ، فأخذت الكلمة وقلت :

اننى أطلب من السادة المندوبين مراعاة اعتبار هام ومناقشته ٠٠ وهو أن المسرحية الأولى جيدة ، ولكنهــا لاتعبر عن الانسان الكوبى ، بينما المسرحية الثانيــة لاتقل جودة وتعبر عن المجتمع الكوبى وتطرح مشاكله ٠ ولابد أن يكون هذا فى اعتبارنا عند التصويت ، لأن الفن معيــاره الحقيقى هو التعبير عن الزمان والمكان ، وليس للفن مقيــاس مجرد عن الزمان والمكان ٠ اننى بصفتى من وفود العالم الثالث ، أعلق أهمية كبيرة على هذا الاعتبار ٠

ران صمت كأنى قلت شيئا يحتاج للهضم ٠٠ قطعته منــدوبة فرنسية تقدميــة ، بصراحتهــا واندفاعهــا الفرنسيين ٠٠

ـ ماذا تقول مسيو ؟ أتقول ان ثمة مقياسا نسبيا للفن ؟؟ أولا لا !! أما أنا فاجزم أن الفن واحد ، كما أن الحضارة الانسانية واحدة ·· ترتيبا على أن الانسان واحد ·

قلت :

ـ لك أن تتهمينى بالعنصرية من آية ناحية تنظرين الى ما أقول ، ولكن اسمحى لى أن أتهمك بدورى بالعنصرية بسبب زعمك اللاعنصرى · (كذا) أن الحضارة واحدة ، أن هذه الحضارة التى تعترضين على بها ذات مركز واحد ،وهو فى ظنك مدينة باريس ·

ففوق اللغط والضجيج صاحت :

ـ لابد أن أتكلم بدورى : اسمحوا لى أن أتكلم ·· ان ما يقوله السيد المندوب العربى خطير · وهو أهم من أن نسرع بالتصويت ويمضى كل منا الى بلده بالأفكار التى أتى بها · هذا مؤتمر وتحكيم ، ولذا فأنا أطلب منكم التوقف برهة لنفهم بالضبط ما سمعناه · ماذا يريد المندوب العربى أن يقول بكل وضوح ؟

أحسست أن حماسا دب بين جمهور الطلبة فى الشرفة ، وتطلع المندوبون الى باهتمام ·· فقلت :

ـ اننى أنتمى الى شعوب بعيدة عن بلادكم جغرافيا، ولعلهـا أيضـا غير مفهـومة تماما لمعظمـكم • ما أقل ما استمعتم لما نقول • لعلنا لا نملك الثروة أو القـوة الكافية لنقول • لا تبتسموا من فضلكم ، فلعل هذه من الفرص النادرة التى تتـاح لكم لتحـكموا عـلى أفكار مختلفة عن أفكاركم ، أحكاما ايجابية أو سلبية ، الا أنها غير مبتسرة •

فى رأيى انه قد فات الزمان الذى كان فيه العالم واحدا بمعنى أن الاشعاع الثقافى فيه واحد الاتجاه •• فات الزمان الذى كان فيه العالم يتألف من مدينة أوربية وريف اسيوى أفريقى أمريكى لاتينى • فات الزمـان الذى كانت فيه القيمة الوحيدة لهذا « العالم الثالث » هى انه مخزن للمواد الخام وللفولكلور وللآثار • ان مصر ليست هى مجرد الهرم القديم • ولاآفريقيا هى مجرد الأقنعة المخيفة والايقاعات الزنجية التى لاتنتمى للفن المعتمد عالميا الا من خلال الأوركسترا الأوروبية •

فات زمان كان فيه الفن المقول بأنه عالمى هو الفن الأوروبى • والمسرح المقول بـأنه عـالمى وعصرى هو مسرح « العبث » فمسرح « القسوة » فمسرح « الحدث » • الى آخره • فات زمان كان فيه فننا « الآخر » يقاس بالفن

الآوروبى قياسا اعتباطيا فاذا ضاهاه وطابقه تقليدا ومحاكاة كان فنا جيدا ، واذا خالفه شكلا آو مضمونا كان من قبيــل الفن غير النــاضج وغير القــوى وغير الانسانى ، والتقليدى (كذا) ! ٠

أنا أزعم آننا نعيش اليوم فى عالم متعدد مراكز الاشعاع ، متعدد مراكز التوجيه الروحى والانسانى والفكرى ٠ وأن لنا أفكارا يتداولها وينفعل بها عدد من الجمهور لايقل عن جمهور الفن الأوروبى ، وآن مسرحية صينية ناجحة واحدة لهى مسرحية تؤثر فى الانســان تأثيرا أكبر بكثير فى حجمه من مسرحية فرنسية ٠

ومع ذلك ، فأنا لاأقترح بهذا الكلام أن أدعو لتيار فنى يوازى ويقابل الفن الأوروبى ، ولا آومن بازدواج الثقافة الانسانية ٠ اننى جئت من بلد مسرحه يعرض المسرحيات الأوروبية المترجمة جنبا لجنب المسرحيات العربية، وبنفس معدلات الاقبال الجماهيرى ، آو تكاد ٠

ونحن الفنانين العرب نعتبر آن الانسان واحد ، وان الفكر واحد ٠٠ ولكننا لا نؤمن بآن هذا الفــكر الواحد يحمل بالضرورة خاتم « صنع فى آوربا » ٠

ان الانسان روح حرة بقابليتها للتكيف بمحصلة جميع المؤثرات والاستنارة بكل الاشعاعات ٠

وهـذا هو الطرح الجدلى والصحيح للقضية ٠ ان الانسان واحد ومتنوع ، العالم واحـد الا أنه متعـدد الأصالات ٠

ان أعظم الفنون فى التاريخ كانت فى نفس الوقت محلية وانسانية شاملة ٠ وكما أن فلاح تولستوى لا يمكن الا أن يكون روسيا ، فان ملوك شكسبير هم انجليز حتى النخاع ٠ وأن تاريخ الفنون هو تاريخ المجتمعات التى أثمرتها ـ ذلك شىء مسـلم به منذ مسرح سوفوكليس حتى مسرح العبث ٠٠ الفن يختلف باختلاف الزمان ٠٠ ذلك مسلم به ، فلماذا لا يختلف أيضا باختلاف المكان ؟!

لماذا تختلف الأحكام اذا اقترحنا أن نضيف اضافة مختلفة ترتيبا على أننا نعبر عن بيئة مختلفة ؟!

قالت :

ــ ربما أوافق المندوب العربى على كثير من المقدمات التى طرحها ٠ ولكنى أسأله : كيف يمكنك فى هذا العالم المترابط أن تفكر فى غير ما يفكر فيه الآخرون ؟ كيف تظن أنك مستطيع فى عصر الصواريخ والأثير والطباعة

بالراديو أن تتجنب الاصغاء لايحاءات يصغى اليها الآخرون . ان مسرح القسوة طرح أوروبى بلا شك ، ولكن فكر : قسوة من وقسوة ماذا ؟ ما هى القسوة التى يعانى منها الفنان الاوربى ويعيد تشخيصها كرجل بدائى يضع قناعا مرعبا ليتطهر من الخوف .. ما هى القسوة التى يعيد الفنان الأوروبى تشخيصها ليتطهر منها ؟ لقد نشأ مسرح القسوة على أرض الجزائر، تغلغل فى روح الفن الفرنسى مع قصص العائدين الى الوطن يتحدثون عن فظائع الجيش الفرنسى فى أفريقيا وفظائع المقاومة . لقد اكتسب التيار المسرحى انسانيته من تعبيره عن قسوة المعتدى والمعتدى عليه على حد سواء . وسواء أكنت عربيا أو فرنسيا فانه عالم واحد البشاعة واحد الرجاء . عالم واحد لا بالتعصب الأبيض وبالاحتكار الأبيض .. عالم واحد بالفكر الانسانى والتقدمى لا بالفكر العنصرى .

أزعم أيضا أن العالم مترابط المصير حتى لم يعد من الممكن لأى مواطن أوروبى أن يجد الفرصة أو الجدوى للانطواء على حياة خاصة .

لم يعد من الممكن أو من المجدى أن ينطوى شعب أفريقى أو آسيوى على حياة خاصة أو يكون له تفكير

خاص • ان كل شيء في العـالم يحطم الخصـوصية ـ الشركات المتعددة الجنسيات والمخابرات الدولية العالية الخبرة العلمية والروابط الامبريالية •• كما أن النضال الانسـاني ضـد هـذا كله يرفض العزلة ولا يسمح بالخصوصية • تصبح العزلة والخصوصية في هذا العالم ضد الانسان وضعفا للانسان وتحطيما لوحدة الانسانية وخذلانا لنضالها الحر •

لمـاذا يغضبكم أن دعوى وحدة البشر تنطوي عـلى معنى أن يكون مركز الاشعاع هو باريس أو غيرها من المدن الأوروبية ؟

هذه ظروف التاريخ • ولكنى أومن أن التـاريخ يتحرك، ولعل المركز ينتقل هنا أو هناك•• وستجدونني أرحب بانتقاله الى أي مكان •• ولكن لا تتحدثوا أمامي عن مراكز اشعاع مختلفة أو عن تنوع البشر •

قلت :

ـ سـادتي ، فلنعد الى موضوعنا الأسـاسي وهـو تصورنا لمهمة فنان كوبي أو عربي أو فيتنامي •• هل هي ذات مهمة الفنان الانجليزي أو الفرنسي ؟ نعم ولا•

نعم ، فى مجل ما اوضحته السيدة المندوبة الفرنسية عن وحدة النضال الانساني ومن حيث أن الفن فى النهاية نشاط ثقانى إنسانى المصدر والغاية ٠٠ ولا ، فى مجال التعبير عن شعوب تتصدى لذات التحديات الا آنها مثقلة بمصاعب خاصة لا يحلم بهـا مواطن آو فنان أوروبى ولا ترد له على خيال ٠

فالانسان الافريقى يصارع الطبيعة ذاتها اذيصارع الجفاف والفيضان والأوبئة ٠يصارع الاسلاف والموروثات ليحرر يديه وعقله ٠ يصارع العشائرية والقبلية ويعاشر آلاف المحرمات (التابو) وتترصده وتتحداه أشباح الغائبين ٠ ان عبقرية القناع الافريقى المفزع تختلف فى آصولها ومصدرها الثقافى عن أصول ومصدر مسرح القسوة الأوروبى ٠

ان الفنان الأوروبى يستخدم مؤثرات الأقنعة الافريقية فى مسرح القسوة متوهما التطابق بين شيئين مختلفين ٠

ان التطهر من الخوف مقصد واحد ، ولكن التطهر من خوف المجهول ، خوف البدائى وخوف الشعوب

الصغيرة يختلف ‥ دعونى أعترض على نظرة السيدة المندوبة لوحدة العالم ، ودعونى أتبرأ من تهمة الدعوة الى تقسيم البشر ٠ ان الذى قسم البشر هو تراث للعنصرية والامبريالية فرض التخلف على قسم من البشر ٠ والتخلف ظاهرة أحدثها فى العالم المد الاستعمارى الأوروبى وفرضها فرضا بقوة وبدناءة ٠

ان فنان العالم الثالث ليس الا الرسول الذى اقتحم حلبة المسرح الأفريقى ليروى ما قد جرى فى الكواليس منذ وقت ، ليدل الجمهور وأبطال المسرحية انه من العبث التعويل على ما قد جرى فوق المنصة وحدها ‥ واذا كانت أوروبا قد احتكرت التمثيل فوق المنصة زمنا ، فواجب الرسول أن يقتحم المسرح ليلفت النظر الى أن أحداثا جساما قد جرت وراء الأضواء حيث عاش وكافح عديد من البشر مئات السنين وأحدثوا ما أحدثوا من الأفعال المؤثرة لتتم المسرحية على الوجه الصحيح ‥ ذلك هو فنان العالم الثالث ، وصوته العالمى وحكايته المختلفة ، رغم أنها جزء اصيل فى المسرحية الانسانية الواحدة والشاملة ٠ فمهما كانت دهشتكم مما يقول فلا تجعلوا قلقكم من أن يؤثر حديثه على مجرى الاحداث يغريكم

باغفاله أو بأنكار حديثه وحذفه · من التكوين العام للمسرحية ·· فان ذلك لن يثمر لكم الا مسرحية ناقصة ··

مضت بضع وعشر سنوات على هذا الحوار الذى أنقله من ملخص بالقلم الرصاص سجلته فى حينه بمفكرتى ·

وقد أثار هذا الحوار اهتماما واسعا بين الشباب والفنانين الكوبيين وغيرهم وكان له أثر طيب فى نفسى ·

ولكن هذا حديث آخر ··

سنوات مضت وقعت فيها أحداث كثيرة فى حياتنا الثقافية والقومية ·· وانى لأتساءل اليوم : هل كنت على حق ؟

السؤال لا يزال ماثلا أمامى بكل سخونته : من نحن فى العالم ، وأين نحن فى العالم ؟

عود على بدء

أذكر أننا فى صبانا اقتحمنا الشوارع هاتفين ضد بريطانيا وفرنسا ، وكان اللهب الوطنى ، والرصاص الانجليزى المنهمر جزافا يحرق الروابط الثقافية الممتدة عبر قرن ونصف قرن بين بلادنا وأوروبا ‥ حتى صدر قرار حكومى تحت وطأة الأزمة الدامية بالغاء تعليم الانجليزية في المدارس ‥ واستبدالها بلغة أخرى .

وهللنا فرحين

ورغم أن القرار ألغى بعد أقل من شهرين ، فانى أعلم أن علاقتنا الثقافية بالغرب تأزمت ‥ وداهمنا ونحن شباب الشك فيما كنا نقرأ ونحب .

وغذت ظروف الاستقطاب السياسى الوطنى عزمنا على التحلل من انبهارنا واعجابنا القديم ، ولم تجد معنا كثيرا محاولات المستغربين العرب فى الترويج من جديد للثقافة الغربية ، حيث كان موقفهم السياسى من النضال الوطنى محافظا ومتحفظا على أحسن الظروف ..

لعلنا فى شبابنا عانينا أزمة ثقافية وبلبلة حاول كل فريق من جيلنا اجتيازها على نحو ما .

أقبل الكثيرون على الأدب الروسى أو آداب الاشتراكية الأوربية عامة ، ولمع نجم (سلامة موسى) واشتهر أدبه العلمى .

واعتصم الكثيرون بالماضى اعتصاما سلبيا .. ولكن فى اطار دعوة ايجابية عامة للأصالة ولتثبيت الشخصية القومية . وهى دعوة كانت من أسلحة الحركة التحررية فى مصر والعراق والجزائر وليبيا وسوريا وسائر أنحاء الوطن العربى .

كانت دعوة الأصالة احدى دعامات الثورة ضد الاستعمار ومن أسلحتها الأيديولوجية . وتراوحت تطرفا واعتدالا ـ سلبا وايجابا ـ بحسب ظروف الثورة .. ولكنها كانت دائما تنطوى على أكثر من المعنى

التكتيكى والطارىء ، تنطوى على رغبة كاسحة لتثبيت الروح القومية وتحطيم روابط التبعية الثقافية واختراق خواطر « التدجين العقلى » التى أقامها الفكر الاستعمارى حول الأمة العربية ٠

وقد استطاعت فكرة الأصالة أن تحتوى التيار اليمينى والتيار اليسارى فنشأ صراع صريح تحت مظلتها بين يسار ينزع الى تكييفها ضمن عالمية اشتراكية ، ويمين ينزع الى تكييفها ضمن عالمية اسلامية ، بينما كان الوسط يريد صياغتها ضمن اطار القومية العربية التقدمية والعلمانية بوجه عام ٠

ولكن فكرة الأصالة التى بسطتها هكذا ليست فى الواقع بسيطة ، ولا هى مريحة تماما ٠

ذلك أننا لم ننشىء حولها بعد بناء ثقافيا كاملا ، ولا تزال تثير من التساؤلات ما يقلق اطمئناننا ٠

هل الأصالة مجرد فكرة سلبية ؟ هل هى مجرد فكرة انعزالية ؟ هل هى مجرد سحب للثقة من العالم ؟ هل هى انطواء على النفس وقطع للصلات الانسانية ؟ أم أن الأصالة فكرة ايجابية بناءة ، واضافة للثقافة الانسانية والعالمية ، ومساهمة ايجابية فيها ؟

اذا كنا ممن يؤمنون بالأصالة ، واذا كانت مزاعمى فى مؤتمر دولى ثقافى كما أسلفت صادرة عن ثقة بفكرتها .. فلماذا يزعج ضميرى ووجدانى . كتاب (توفيق الحكيم) « عصفور من الشرق » .

لماذا تقلقنى دعوى أن الشرق روحى والغرب مادى ؟

لماذا يزعجنا ويثيرنا قول شاعرالاستعمار البريطانى الشهير رديارد كبلنج : الشرق شرق والغرب غرب ، ولن يلتقيا ؟! .

كنت أرافق أحد كبار رجال المسرح الفرنسيين فى زيارة للقاهرة ، ودرت معه على مسارحنا ، حيث كانت تعرض « الخال فانيا » لتشيكوف « وسبنسة » بعد وهبة وبرنامج للفرقة القومية للفنون الشعبية ..

قال لى بعد جولة استغرقت أياما :

ــ لماذا تعرضون مسرحيات أوروبية ؟ لماذا تهتمون ببناء مسارح أوروبية المعمار ؟ ألا تعلم أن المسرح الأوروبى يحتضر وينهار ؟ وأن الفنان الأوروبى يهدم حضارته المنهارة ؟

أفضل أن تسقطوا من حسابكم الثقافة الأوروبية ، وأن تبحثوا عن الصيغ الفولكلورية البحتة وأن تكفروا بأوروبا !

ومع أن هذا الرأى قد ينسجم مع موقفى فى المؤتمر الدولى فأشهد أنى لم أكن مرتاحا له ، وأنكرته عليه ·

ولما طرحت عليه فكرة يوسف ادريس عن المسرح المستوحى من الفولكلور ومسرحيته الشهيرة « الفرافير » ابتهج جدا واهتم لها اهتماما ·· أشهد أنه أقلقنى ·

ذلك اننى قابلت عددا من الأوروبيين الذين يحبذون فكرة الأصالة الشرقية بروح رديارد كبلنج ، ويتغنون فى نشوة بآثار مصر والعراق القديمة ، والفولكلور البدوى ، وينعون علينا كل نزعة للاندماج فى جسم الثقافة العالمية ، ويندون بها وبالثقافة العالمية معا ·

لذلك أشعر دائما اننا فى ساحة الأصالة نقف فى موقف دقيق ، ونحتاج دائما لمزيد من التأمل ومزيد من مراجعة النفس والتدقيق ·

ان الغاية والمطلب هما اكتشاف الذات ، وتحرير القدرة الذاتية القومية والاجتماعية من كافة الظروف المقيدة والمعوقة ـ تحرير الروح ·· من الواقع الذى

نعيش فيه ضعفاء متخلفين ــ من رواسب الانقياد لثقافة قوية جعلهــا الاســتعمار فى مــركز عالمى قوى ومؤثر بالضرورة ، ومن رواسب ماض ضعيف ومظلم مع ذلك ٠

هذه حكايتنا مع العالم ٠

فما هى حكايتنا مع النفس ، أى مع الماضى ؟

نحن والماضى

لم يعد يدهشنى أن يوجه الى أحد المثقفين العرب أو الأجانب السؤال :

ـ ما حكايتكم مع الماضى ؟

فان احتفالنا بالتراث ، وتأليفنا القصص والمسرحيات المستوحاة من الفولكلور القديم أو التاريخ .. بل والاشارات أو الاحالات الى الماضى التى يحفل بها الشعر الحديث .. وحب الجمهور لكل هذا ، شىء يلفت النظر .

ولعل أنا بالذات من أكثر الكتاب تعرضنا لهذا السؤال .

قال لى أحد المستشرقين الأوروبيين ذات مرة :

ـ لا تفاجأ اذا احتسبنا فى مسرحك ميلا سلفيا ما ، برغم مضمونه التقـدمى • وقد كلفت أحد تلاميذى العرب مرة أن يبحث فى قضية التناقض هذه عند كثير من الأدباء العرب المعاصرين ، أنت أحدهم •• وأشهد أنه استمتع ببحثه •

دعيت ذات مرة فى أكاديمية عربية للفنـون لألقى محاضرة وطرحت فيما طرحت عـلى الحاضرين قضية « التراث فى أدب المسرح المعـاصر » بصيغة سـؤال ، وطلبت منهم المساهمة فى الاجابة عـلى هذا السؤال • انحصرت اجاباتهم فى الآتى :

★ أنتم تلجأون الى التراث تحوطا من الرقابة •

★ أنتم تلتمسون فى التراث قصصا جاهزة تخلصا من بعض العبء الذى يثقل المؤلف •

★ أنتم تتخذون من التراث قناعا يحميكم من مخاطر اقتحامكم الجمهور بأفكار جريئة •

★ أنتم تتخذون من التراث حليـة وزينـة فنية •

لعلكم لاحظتم أن كل الأفكار المطروحة لا تعدو أن تكون اتهامات سلبية • أى أن أحـدا ممن أجابونى لم يزك ميلنا للتراث الشعبى •

فلنسلم جدلا بأن الكاتب العصرى يستخدم التراث لغرض نفعى من هذه الأغراض ..

كيف نفسر حب الجمهور لهذه الحيلة الفنية وتزكيته لها وتشجيع الكاتب عليها .

لقـد لاحظت ولاحظ غيرى أن الجمهـور يسحره التراث ـ أغانى وقصصا ـ وينتشى به وجدانه وحسه ولبه ..

فهل يعنى هذا اننا ، لأغراض نفعية بحتة ، نغوى جمهورنا ، ونثبت عنده ميولا سلفية أو سلبية لاينبغى لنا ونحن كتاب تقدميون تثبيتها ؟

اننا أذن نرتكب مالا تغفره لنا الأجيال .

لا أكتب هـذه الصـفحات دفاعا عن النفس وعن زملائى المسرحيين والروائيين والشـعراء وغيرهم .. ولا أكتبها على سبيل النقد الذاتى ..

وانما أكتب ما أكتبه لأنى أيضا لا أزال أريد أن أعرف :

ـ ما حكايتنا مع الماضى ؟

بدأت نهضتنا الثقافية العربيـة بمصر فى القرن التاسع عشر بتيارين متناقضين :

في النصف الأول من القرن التاسع عشر أحدث الشيخ رفاعة الطهطاوى تيارا لوصل العقل المصرى بالعقل الأوروبى العصرى فى آزهى صوره الديمقراطية والتكنولوجية ٠

ترجم الدستور الفرنسى ، ونقل الى العربية أسس الديمقراطية الثورية الفرنسية « العقد الاجتماعى » و « روح القوانين » وما حول ذلك كله من آداب سياسية وثقافية وسلوكية تمثل أرقى صورة للمجتمع الفرنسى العصرى آنذاك ٠

وأنشأ الشيخ رفاعة مدرسة الألسن وجعل منها مركزا جامعا لترجمة الآداب والعلوم الفرنسية فى الطب والهندسة والصيدلة والكيمياء والميكانيكا والصناعة والادارة والعلوم الطبيعية والرياضة والعلوم الانسانية والفنون ٠٠

وأحدث بتلاميذه ومريديه ذلك المد الثقافى الذى بنيت على أسسه أول جامعة عصرية فى الشرق هى جامعة محمد على العسكرية ، وانطلقت بها ومن خلالها أخطر نقلة حضارية ، الى العصر الحديث فى خطوة واحدة ، فى الشرق العربى ٠

« لاحظ أن هــذا الحدث الضخم قد عاصر وظاهر انتزاع مصر استقلالها السياسى من الدولة العثمانية المظلمة، واعتصامها بهويتها العصرية العربية والمصرية» ذلك تيار ..

أما التيار الآخر ــ ويبدو متناقضامع الأول ــ فهو التيار الذى أحدثه محمود سامى البارودى فى منتصف القرن التــاسع عشر بابتعـاث التراث الأدبى العربى القديم جمعا ونشرا وانشاء ..

صحب البــارودى آســاتذة بعث التراث وتحقيق التراث الفقهى والأدبى والفكرى آمثــال جمال الدين الأفغانى وتلامذته محمد عبده والمويلحى والنديم مرورا بالدكتور طه حسين ومعاصريه والعشرات من المثقفين العرب الذين حاولوا وصل المــاضى بالحاضر واعــادة تجديد وانشــاء أدب العربية القديم وثقافتهـا بروح عصرية ..

(لاحظ أن هذا التيار قد عاصر وظاهر ثورة مصر الاستقلالية ضد الغرب الاستعمارى ، وميل الثورة ابان المعركة الوطنيــة للاعتصــام بتجديد التراث العربى القديم تثبيتــا للهوية المصرية والعربية ضـد السطو الغربى المنظم على اقتصاد وحرية وفكر الوطن) .

تياران متناقضان ..

تياران مقاومان للاستعمار وتقدميان .

استهدف أولهما تثبيت كفاءة مصر على استكمال قوتها العصرية العالمية ازاء الاستعمار العثمانى .

واستهدف الثانى تدعيم الهوية المستقلة بقوة الماضى واحيائه مطهرا من شوائب التخلف ، واعادة صياغته وطرحه بروح عصرية .. اجمالا .

نهضة ضفرت من تيارين تقاربا حينا وتناقضا حينا الا أن كلا منهما كانت له جاذبيته وفاعليته . وقد أحدث هذا الازدواج آحداثه فى تاريخ الحركة الثقافية الى اليوم ـ سلبا وايجابا .

ولكن موقع التيارين ـ كل منهما بالنسبة للآخر ـ وموقعهما من العالم المعاصر ومن الماضى لابد آن يدعونا للتأمل .

فنهضة أوروبا قد آحدثت بدورها بعثا للتراث الأغريقى ، و « تكلفت » الانتماء اليه تكلفا .. فى حين أن بعث التراث العربى بالنسبة لنا هو بعث لتراث نحن ننتمى اليه بلا أدنى تكلف .

ولكن أوروبا سرعـان ما انطـلقت متحررة من أرسطو والاغريق ، متخففـة من ماضيهـا الحقيقـى أو المنتحل •• فلم لانعجل نحن فى القرن العشرين بمثل هذا التحلل والتخفف ؟ آنرتبط نحن بالمـاضى بسبب الدين ؟

أنرتبط بالماضى تعزيزا لنضالنا القومى العربى ولما يوحيه الماضى من ايحاءات ايجابية فى صدد هـذه الفكرة القومية المصرية ؟

أنرتبط بالماضى من شعورنا بضعفنا الحاضر أمام تحـديات العالم وتحـديات العصر ـ ونتعزى أو نشد عزمنا بقوة حضارتنا القديمة الغاربة ، ونحلم بعودة الزمن الضائع ؟

مهما كان الوازع للتعلق بالماضى وازعا وجدانيا أو عقليا ، سياسيا أو نفسيا اجتماعيا •• فـلابد من ملاحظة أن الوجدان العام لخيرة المثقفين ـ على اختلافهم ـ يعمد لاحداث نهضة عصرية موصولة الأسباب بالماضى •

اننـا لسنا حيـال مجرد جهود سلفية يقوم بهـا السلفيون لاحيـاء التراث •• ذلك كان من شـأنه أن يبسط الظاهرة ••

اننا حيال تيارات ثقافية تتفاوت مواقعها من اليمين لليسار وتتجادل حول احياء التراث من زوايا نظر مختلفة ٠

البعض يرى ضرورة بعث التراث برمته ـ احتجاجا على الواقع والعصر ـ ويؤكد على استخدام التراث لتثبيت القيم الروحية ، ولتكريس الفروق بين الشرق والغرب ـ انعزاليون وسلفيون ٠

والبعض يرى ضرورة ابتعاث التراث بعين انتقائية ٠٠فمنهم من يوظف هذه الانتقائية لتحقيق المنفعة الاجتماعية ، وهؤلاء هم (البراجماتيون) ٠٠ ومنهم من يوظفها فى سبيل التيار اليسارى والشعبى فى التراث تزكية لليسار العصرى ووصولا له باصول فى الفكر العربى الاسلامى على مر عصوره ٠٠ ومنهم اصلاحيون يتخذون من صفحات التراث احتجاجا على واقع بعينه يندون به ٠

أضف الى ذلك تيارا يعتد به ويدعو الى نفى التراث برمته ، والاندماج الكامل فى العصر ٠

وفى هذا الجو المختلط تطرح قضية الأصالة على وجوهها المختلفة ٠

كما أن استخدام التراث فى الفن لا يدور بمنأى عن هذا المعترك الفكرى • الا انه يضيف عاملا جديدا •

ذلك أن الفن يصور حياة عامة الناس وهو يشعر بوجدان المواطن الصغير وعلاقته بالماضى •

فبعيدا عن ساحة الجدل الثقافى نجد أن للمواطن الصغير حكاية خاصة مع الماضى •

فأمة ترتفع فيها نسبة الأمية ولا تتمتع بالثمار الكاملة للتعليم لا بديل لها من أن تعتمد فى حياتها اليومية على ثقافتها المتوارثة جيلا بعد جيل ••

ولأن ثقافتها المتوارثة من قديم لا تسعفها فى حل مشكلاتها الاجتماعية العصرية فانها تعانى ضغوطا واختناقات وتجرفها المفاهيم القدرية ، أو مواقف اللامبالاة النابعة من شعور بالعجز عن مواجهة ومعالجة التحديات المعقدة للعصر •

نحن أمة تعيش مع ماضيها أكثر مما تعيش مع حاضرها •• تعيش بفولكلورها وأمثولاتها وعاداتها السلوكية والعقلية القديمة وعلاقاتها الاجتماعية الموروثة •• وتواجه بهذا كله متطلبات حياة عصرية ملحة !

ان استضافة الأدوات العصرية وطرائق السلوك الاجتماعية العصرية فى الحياة اليومية لأهل المدن الوافدين من الريف لم تستطع مزاحمة مؤسسات الماضى الراسخة فى العقل والوجدان على نحو خطير ، وانما أشعلت الصراعات والمتناقضات فى التفكير والوجدان والسلوك بشكل واضح ٠

والا فكيف تفسر الأزمات الاجتماعية وغيرها التى تحدثها ، فى المدن الكبيرة الصراعات الطائفية والعشائرية ، والعصبية ومهر الزواج وسوء استخدام الآلة ، والنزيف الاقتصادى الذى تحدثه القدرية واللامبالاة وانعدام الدقة والتواكل مع ما يحيط هذا كله من أمثال شعبية ومأثورات تبرره ٠

هذا فى المدينة ، أما فى الريف فالحل أسوأ ٠

ومع ذلك يعيش هذا المواطن غير هانىء ويعانى ٠

فى ظنى أنه اذا كان الفن الأوربى الغربى ينزع الى تصوير مأساة الانسان الوحيد ازاء طغيان المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية العملاقة الضاغطة ـ (طغيان الآلة) ٠٠

فان انساننا العربى يعيش مأساته فى التناقض بين متطلبات الحياة العصرية ٠ وتحدياتها ، وبين

الضغوط الماحقة للتراكيب الاجتماعية والعقلية والوجدانية الماضية ٠

انسان يعيش الماضى فى الحاضر ٠٠ وآزمته فى الفن مشهورة ، وهى احدى آهم ركائز الفن العربى عامة ٠٠

لذلك كان « الزمن » آحد المقومات الأساسية للفن العربى ٠٠

(ملحوظة : الصراع اللبنانى الذى تفجر فى مجتمع رأسمالى عصرى يحكمه فى نفس الوقت نظام علوى عشائرى ٠٠ من آمثلة التناقض الفاجع الذى يعانيه كل مواطن عربى يعيش بالماضى فى العصر) ٠

من عجب آن الماضى والتراث كانا سلاحى الحركة الثقافية فى معركة الحرية ، وكان ابتعاث التراث تثبيتا للشخصية القومية والروح الاستقلالية ضد المحاولات الاستعمارية « لتدويل » العقل العربى ٠٠

فهل يصبح الماضى قيدا على الحرية ؟!

وما دور الفن ، وما حكايته مع الزمن ؟

الفن والزمن

ابتعثت الحركة الثقافية التراث عامة لتثبيت الشخصية القومية ازاء الغزو الاستعمارى الاقتصادى فالعسكرى فالتعليمى والتبشيرى الدينى والتبشيرى العقائدى الأوروبى ..

كان احياء التراث سلاحا للصمود والمقاومة وراية للحرية ، بشكل عام . أن استخدام تيار اصلاحى للتراث بغرض التنديد بوضع معوج ـ مثال كتاب « الاسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق تنديدا بسعى الملك فؤاد الى ادعاء خلافة المسلمين ..

لكن استخدم اليمينيون التراث أيضا لتزكية تيارهم الفكرى بالترويج للفكر المحافظ .

واستخدم اليسار التراثلتزكية انفكر الديمقراطى التقدمى بابتعاث تراث آبى ذر الغفـارى والمـدارس الاسلامية التقدمية ٠٠ (مثل خالد محمد خالد وأحمد عباس صالح) ٠

ولأن المجتمع عاش أزمة مع الزمن فقـد درجت السينما المصرية على آن تقدم بنجاح جماهيرى قصـة الصراع بين الحب والتقاليد ٠٠ وقصـة الصراع بين الجاه الموروث (الاقطاعى) والجاه الحادث والعصرى (الشاب المتعلم) ٠٠

ولكن حكاية الزمن فى الفن اتخذت آبعادا أعمق ٠٠ وقـد أرهقهـا واقع وحاضر مرير آلم بمصر اثر تشديد قبضة الاستعمار البريطانى على الشعب ٠٠ ثم بعد اليأس من نتائج ثورة الشعب ١٩١٩ ٠ وسأختار نماذج ثلاثة لمؤلفين كبار ثلاثة ٠٠

حديث عيسى بن هشام لمحمـد المويلحى فى ظلام الحماية البريطانية ٠٠ هى قصة باشا من عهد محمد على بعث للحياة فى القاهرة التى يمرح فيها جند الاستعمار والسماسرة الأجانب والشـباب المصرى المتفرنج الذى اكتسب عادات أوربية خبيثة ، وصار يهدر ثروةالأجداد على موائد القمار وينهشه سماسرة الاقتصاد الحـديث

(البورصة) الأوروبيون ، وهـو يترنح سـكران بين فاتنات الافرنج واليهود .

الماضى يصطدم بالحاضر .

ولـكن الملفت للنظر آن رواية المـويلحى ، وهى معدودة أول رواية مصرية تندد بالحاضر لحساب الماضى.

الواقع المرير أملى هذا الانحياز .

ولكننا لا نريد الحكم لها آو عليها من هذه الناحية . حسبنا أن نحتسبها رواية للآصالة ضد المعاصرة ، وللتقاليد القومية ضد روح الحياة العصرية ، فى أزمة من أزمات الشعب تحت وطأة الاستعمار .

الرواية الثانية هى قنديل آم هاشم للكاتب الكبير يحيى حقى .

قصة طبيب مصرى عائد من آوروبا الى حيه الشعبى بالقاهرة . يتمرد على خزعبلات العقائد الشعبية الموغلة فى الحمق ويستنفر العامة بآرائه العصرية . يتحداه مرض ألم بحبيبته وعجز عن شفائه ، فيثوب الى روحانيته ويفتح قلبه لأهل حيه ومعتقداتهم ويكفر عن ذنبه ويتخلى عن تعصبه للعلم .

التناقض والصراع بين الماضى والحاضر •• حيث ينتصر الموروث على العلم ! القصة الثالثةلتوفيق الحكيم، هى مسرحية (أهل الكهف) • ثلاثة قديسيين ينـامون مئات السنين ويخرجون الى الدنيا بآمالهم فى الحيـاة والحب• ولكن المأساة تحيط بحبالحياة ــ مأساة الزمن•

الحاضر يرفضهم ، وهوة الزمن تحجبهم عن الحياة فى الحاضر ، فيعودون الى الكهف يائسين لتتم مأساتهم بالموت الاختيارى ••

الماضى والحاضر وجها لوجه ••

الزمن هوة لا يمكن عبورها ••

زمن توفيق الحكيم •• معنى يختلف ، غير أنه هوة مانعة للتعايش ايضا •

★★★

أهذا هو الوجه الوحيد لحكايتنا مع الزمن ؟

(لاحظ أن السـينما المصرية ــ عـلى فجاجتهـا الميلودرامية ــ قدمت وجها آخر •• فقد انتصرت للحب ضد التقاليد ••) •

ولكن هذه ليست نهاية القصة مع الماضى ••

فان الاستقلال ، وتجاوز نكسة ثورة ١٩١٩ أدخلا تراكيب جـديدة فى الفن ضمن التيـار الانتقائى من التراث ·

ودخل الفن فى علاقته بالتراث مرحلة جديدة ·

ولنعد الى المسرح الاجتماعى الحديث ·

ان استخدام التراث كاطار مسرحى ، أو بأسلوب ابتداع الأمثولة تحليلا للواقع ·· ان هو الا انتقاء من التراث ، وموقف من التراث · موقف ينطوى على قصد واضح لاعادة صياغة الحياة عن طـريق اعادة صياغة التراث ·

الموقف الانتقائى من التراث هو بالضرورة موقف نقدى وجدلى منه · واستخدام التراث اطارا لطـرح قضايا معاصرة ، هو موقف للحاضر لا للماضى · الا انه احتكام للماضى فى قضايا حاضرة ، وهو أيضا احتكام للحاضر فى قضية انتقاء التراث ·

هو موقف مستقل وحر من الماضى والحاضر ، وموقف نقدى وانتقائى من الماضى والحاضر ·

وهو بالضرورة موقف لوصل المـاضى والحـاضر وتصورهما امتدادا واحدا مطردا ··

انه موقف يتجـاوز اقرار التنـاقض بين المـاضى والحاضر ويرفض اعتبار الزمن هوة ، ويؤكد على امتداد التنـاقض الاجتمـاعى فى الزمن واعتبـاره الحقيقة الاجتماعية الحاكمة والموصولة ·

انه موقف يحل التناقض فى المجتمع محل التناقض فى الزمن : ويمرق بالانسان من وطأة الشعور بضغوط المـاضى ، الى رحبـة الوعى بالتناقضات الاجتمـاعية الحاضرة ·

السلفيون يحتجون بالماضى على الحاضر ولكن أهل الحاضر قرروا منازلة السلفيين فى زمنهم والاحتجاج على عقائدهم المحافظة بعقائد « الرفض » التى عاصرتها وأحدثت أحداثها الثورية فى مواجهة اليمين الحاكم ·

السلفيون يعتصمون بعمقهم التاريخى ··

والتقدميون يجادلونهم فى عقر دارهم ··

وهم أيضا ينزعون للاتصال والامتداد فى الماضى · ويودون أن تكون لهم أصـالة فى التراث كمـا أن لهم أصالة فى العصر · يسعون نحو التـكامل للشـخصية القومية وتجاوز الانفصال بين نوازع الماضى ونوازع

العصرية والرسو عند شـاطىء آمان ينهى الانفصـام بالتكامل الناضج ٠

ان اسـتخدام التراث كاطار مسرحى أو انتهـاج الأسلوب الشعبى القديم فى ضرب الأمثولة ينطوى على قصد واضـح لاعادة صياغة الحاضر عن طـريق اعادة صياغة التراث ٠

وهو بذلك موقف نقدى وجدلى من التراث ، كما أنه موقف نقدى وجدلى من الواقع ٠ هو موقف للواقع ناقد للماضى ، وموقف للماضى ناقد للحاضر ٠٠ هـو موقف نقدى وحر من الواقع ومن الماضى معا ٠ ولعل هذه هى حكاية الأدب التقدمى مع المـاضى ـ المسرح والقصة والشعر ٠٠ انه ، كان فى فن الاقنعة الزنجى ، استخدام لقناع الماضى بغرض التطهر من سطوة الماضى ومن سلطة الماضى ٠٠

ذلك أن تيـار الانتقاء من التراث عـامة بما فيه المسرح العربى المعـاصر انمـا ينفى السلطـان المطلق للتراث ٠٠ بقيم من التراث ٠

يهدف الى استخدام التراث ضـد هيبـة وضـغوط التراث ٠

يهدف الى تحرير المواطن من سطوة التراث ، والى تحرير التراث من جمـوده المتسلط الزائف واعـادة حيويته الحقيقية وبث الروح فيه ٠

اذا كان الجيل الماضى قد ألح على أن الزمن هوة ، فان الفن الحديث باسلوب علاجه للتراث قد أنشأ جسرا على هوة الزمن ، وكان أحد مقومات الحركة الاجتماعية التقدمية لتأكيد اتصال الزمن كعنصر أصالة ، والتحرر من ضغوط سلطانه والانغماس فى القضـايا الحقيقية للواقع المعاصر ٠٠

الأدب ، والمسرح التقدمى الحديث هو مسرح الزمن الموصول ، والتناقض الاجتماعى ، والأصالة معا ٠

لقد رحبنا بالأصالة ـ كل بالمعنى الذى اختاره ـ فهل أنجزنا أخطر انجاز نيط بنا لتحقيق الأصالة ؟

هل استكملنا ـ جيلا بعد جيل ـ ما ظلت تلح به علينا الأصالة ، وتدعونا لاستكماله ؟

هـل نحن فى الموقع الذى يمنحنا فيه ما زعمنـاه لأنفسنا من أصالة ـ ثمرتها الحقيقية ؟

ماهو هذا الانجاز الكبير الذى ينتظرنا ؟

التعريب

الذين يعتقدون أنه من الممكن حل المسائل الفكرية الأساسية من ذيلها .. واهمون . والسؤال الذى لابد أن يطرح نفسه علينا هو :

ـ هل الأصالة موقف سلبى من العالم ، أو أنه موقف ايجابى بازاء العالم ؟ هل تعتبر خصوصيتنا القـومية انفصالا عن العالم ، أو اضافة للعالم ؟

لابد من فهم الأصالة على وجهها الصحيح لكى تصبح دفعة حضارية نحـو العالم ، ولا تكون انسلاخا وعزلة وتراجعا .

ان معيار الصحة والصواب للأصـالة العربية أن تكون اضـافة عالمية لا أن تكون انتقاصا من حضـارة

العالم وأى بحث فى الأصالة لابد آن يبدأ بسؤال النفس : من نحن ؟

نحن مجتمع عربى غنى بالمعنى المادى والحضارى ، ومتخلف بحجم انجازاته مع ذلك · مجتمع يطرق أبواب العصر بالحاح وقد طرح آمامه آمل الوجود الكريم ، خوفا من الفناء ، أمل البقاء اتقاء للتزايل فى عصر قوى التحديات ·

مجتمع عربى كبير وخطير بامكاناته وطموحاته ، وحافل معذلك بالترهات والسلبيات، محوط بالتهديدات وبعوامل التضليل المنظم ، ويريد بكل طاقته الروحية وبدفعها القوى أن يفلت من أسر العجز ·

والطاقة الروحية لهذا المجتمع العربى هى اضافته السحرية التى لم يحط بها بعد آى حساب آلى لاحصاء الامكانات · هى اضافة خفية جعلت الاعداء المرة بعد المرة تنعقد ألسنتهم بالدهشة اذ تختل تقديراتهم حتى يزعموا أن عالمنا العربى حافل دائما بغير المتوقع وغير المحسوب سلفا ·

ولعلى فى غير حاجة لتعداد الأمثلة على هذه الظاهرة التى أعزوها للطاقة الروحية للمجتمع العربى · وان

كنت أحب أن ألفت النظر الى مؤشرات أخرى فى نفس الموضوع أرجو أن يتأملها من جديد وفى ضوء جديد أولئك الذين يبحثون فى الظواهر الاجتماعية العربية ·

فانى لأزعم أن الانفجار السكانى العجيب ، والذى عز على كل محاولة للحصار ، هو من النتائج الميكانيكية لانفجار الطاقة الروحية للمجتمع ·

وأزعم أن التدافع على التعليم والسبق فى مضماره، والجلد على بلوغ ذرى العلم العالية ، وتزايد عدد العلماء المصريين والعرب وانتشارهم فى كل أنحاء العالم ·· هو من النتائج الميكانيكية لانفجار هذه الطاقة الروحية للمجتمع ·

وأن المشاعر العلمية التى دفعت عبور الجنود عام ١٩٧٣ وأحاطت بهم احاطة ايجابية مسئولة من قبل المواطنين الصغار والمسئولين الكبار فى كل أنحاء الوطن العربى ·· هى من النتائج الميكانيكية لانفجار الطاقة الروحية التى أشير اليها ··

وهذا الانسجام فى قوة الاهتمام بالمسرح وبالكتاب وبالصحيفة وبمناقشة القضايا الفكرية بين الشباب فى كل أنحاء الوطن العربى ·· هو من جوانب نفس الظاهرة ·

ولكن هذه الطاقة تعوق تماسكها وتعوق انطلاقهـا المعوقات ·

وأخطر هـذه المعوقات غياب الأسـاس الفـكرى للتحرك ·

الأيدلوجيا ·· نعم ، ولكن أقصد ما هو أسبق من الأيديولوجيا ·· «اللغة» · اللغة بالمعنى الحرفى للكلمة هو ما أقصده ·

ولكن أحدكم سيقول : وما فائدة تعريب العلوم اذا كان من المتيسر تلقينها بلغة أوربية ·· وهذا القول يدل على غياب احدى البديهيات من الفكر العام ببلادنا ·

فالتعريب ليس مجـرد عمليـة تهـدف الى تسهيل التعليم · انه حجر الزاوية فى انطلاق هذه الأمة الى آفاق العصر ·

اللغة أداة التفكير · يستحيل التفكير بغير اللغة ·

والمستوى الحضارى لأى انسان كان يرتبط ارتباطا وثيقا بحجم قاموسه اللغوى ، وبنوعية هذا القاموس ·

وكلما ارتقى الانسان فى مدارج الحضارة ازداد حجم قاموسه اللغوى وارتقى فهمه لاستيعاب التراكيب اللغوية الأكثر تعقيدا ، والعكس صحيح ·

فاذا ارتطم الانسان العربى فى مراحـل تعليمه العالية باستبداله بلغته لغة أجنبية ، عمد تفـكيره الى التحول الى قنوات التعبير لهذه اللغة الأجنبية ، وكان لهذا أثره البالغ على مزاجه الفكرى ومنطق تقـديره للأمور ومنهج حكمه على الأشياء ·· بل كان لهذا أثره الاكيد على سلوكه وتصرفه حتى فى مسـائل معاشـه وحياته اليومية ·

وأدبنا العربى حافل منذ «قنديل أم هاشم»، وربما قبلها بنماذج هؤلاء المثقفين العرب المغتربين فى أوطانهم وهم ـ للأسف ـ خير أبناء الوطن علما وثقافة ·

سيدعونا هذا الى تأمل ظاهرة الهجـرة الـكثيفة للعلماء العرب ·· فاغترابهم فى أوطانهم يوهن عندهم تلك الروابط الروحية التى تثنيهم عن الاغتراب عن أوطانهم ويمهد لهم طريق الهجرة ·

وفى الجزائر حيث تجرى أحداث ثورة للتعـريب يمكنك أن تلحظ هذه الحقيقة عارية عن أقنعتها التى تخفيها فى المشرق العربى ·

ان اللغة هى أداة أى فكر ·

فاذا كانت اللغة ناقصة فنحن نفكر بأدوات ناقصة ·

وأبادر فاقول أن اللغة العربية نفسها ليست ملومة فى شىء ، وانما يقع اللوم على الناطقين بها • لكن هذه الطاقة الروحية التى نتحدث عنها لا بديل عن أن تحملها قنوات اللغة العربية وهى قنوات لا تفى بكل الأغراض المنوطة بها •

عذرا • وعودة الى أصل الموضوع •

ما هو التعريب ، وأى شىء يعوقه ؟

قال لى أحد كبار المثقفين الجـزائريين ذات مرة ونحن نناقش اجراءات التعريب :

ـ لو أن مصر التى بدأت نهضتها قبل كل الأقطار العربية من حيث الزمن قد استعربت حقا لما كنا الآن فى الجزائر نبذل كل هذا الجهد للتعريب • ولو أن مصر بامكاناتها الحالية قد اتجهت نحو انجاز التعريب فى مصر لما عانينا نحن كل هذا الجهد لانجاز التعريب فى الجزائر •

ولما لمح تأملى لما يقول •• عاد يؤكد :

ـ ألم يكن باستطاعة مصر حقا أن تعرب العلوم العصرية وأن تعرب التعليم الجامعى ؟

سؤال يدعو الى أكثر من سؤال •

اذا كان العلم غير ماثل فى اللغة العربية فما أضعف الروابط التى تربط العلماء بوطنهم العربى روحيا وفكريا ..

واذا كان العلم غير ماثل فى اللغة العربية ، فأية آمال يعقدها المواطن العربى على الحياة فى مجتمعه حياة عصرية ومنطقية وواقعية ..

ان عصور الحضارة العربية القديمة اقترنت بازدهار الترجمة واستيعاب الثقافات العالمية فى ذات القنوات اللغوية الوطنية . منذ عصر المأمون الى عصر محمد على .. ازدهرت الترجمة فى عصور الازدهار ـ الترجمة الجامعة المانعة ، ليصبح من الممكن آن تعيش الجماهير وتفكر بلغتها وبهويتها القومية فى العالم وفى العصر .

ان التعريب هو الفيصل بين الحضور القومى الفعال والأصيل ، آو الغياب الماحق عن العالم وعن العصر .

الطاقة الروحيـة للعرب ترشحهم ، بينما قصـور أدواتهم اللغـوية يحد من كفاءاتهم لانجاز ما يطمحون اليه .

ولنعد الى عملية التعريب ..

ماهى المهمات الأساسية لانجازها ؟

أن تكون فى اللغة العربية كل المعارف العالمية ــ أن يكون هذا قاموسها ·

وأن تكون للغة العربيــة الطواعية لاستيعاب كل التراكيب التى تقتضيها المعارف العصرية ــ أن يكون هذا نحوها ·

سيقول الكثيرون : ما هذه المشكلة ؟ آلم تكن كل هذه الجامعات والمؤسسات الثقافية والعلمية قادرة على تجنيد الكفاءات لانجاز هذا المطلب أبدا ؟

نعم · ان انجاز التعريب ونقل العلوم والمعارف الى العربية على نحو جامع ومانع عمل صعب وشاق وغالى الثمن ·· الا آنه يقتضى فوق ذلك المنــاخ الثقـافى والفكرى الحر حرية آوسع وآثبت مما آتيح للجامعات والمؤسسات المذكورة فى الماضى ·

لذلك فما كان أســهل أن يتجاذب التعريب دعاة « احياء العلوم العربية » ! « وفرسان » العودة الى « الماضى الذهبى » والمروجين لطلاق بيننا وبين العصر ، وبيننا وبين العالم ·· تحت شعارات الأصالة والتعريب ·

أذكر أن صحفيا سأل توفيق الحكيم حول رأيه في الأصالة ، فقال له ما معناه :

ــ أنا لا أومن بالتأصيل ، تأصيل المعارف العالمية والعصرية في لغتنا العربية ومن ثم في وجداننا العربي وفي حياتنا اليومية العربية . أما ما عدا ذلك من أراء سلفية فهي دعوة لنا بالرحيل عن هذا العالم وهو ما نرفضه رفضا جازما .

أو كما قال :

هل انتهينا الى أفكار واضحة عن علاقتنا بالماضي وبالعالم ؟

أن نكون أنفسنا في العالم ..

أن تكون ثقافتنا موصولة بالعالم وبالماضي ، أن يكون لنا موقف من العالم ومن الماضي . أن نرفع عن كاهلنا ضغوط التدويل وضغوط السلفية .. أن نكون في نهاية الأمر أصلاء وعالميين .. أن نتحرر من « التدجين الفكري » الذي يرمي ضبابه في عيوننا كما نتحرر من تسلط التاريخ .

أن نحرر أداتنا للتفكير ــ اللغة ــ باثرائها وتطويعها وتأصيل علوم العصر بها .

أن يكون لنا موقفنا الجدلى المختار ، السليم من العصر فلا نذوب فيه ولا نغترب عنه · ومن التاريخ فلا نعبده ولا نعيش فيــه غرباء كافرين به ·· وأن نفكر بلغتنا فلا نغترب فى أوطاننا ، ولا نغترب بعيدا عن أوطاننا اذا كنــا علماء متخصصــين أو مفــكرين مستقبليين ·

عن الحرية

أيمكن أن يكون لأمة أو أن يكون لانسان فرد مطلب أعز من الحرية •

ومع ذلك فما أكثر الكلمات المغلوطة ، ما أكثر الكلمات الناقصة وما أكثر الكلمات السطحية التى توصف بها الحرية •

وبعد نضال انسانى ، ونضال فكرى طويل لا يزال من المفيد أن نسأل :

ما الحرية ؟

أهى مجرد اقرار حق المواطن فى الاقتراع كل بضعة سنين لانتخاب الأجهزة الدستورية أو القوانين الأساسية ؟

ما أهون هذا المطلب ، وان كان الملايين من البشر لم يحصلوا بعد عليه ٠

أيمكن أن تكون الحرية هي اقرار حق التعبير عن الرأى فى صحف « الغير » ؟ وما فائدة هذا الحق اذا كان الرأى المذكور يختلف عن رأى « الغير» مالكى الصحف ـ أفراد أو هيئات ـ ولا يمكن أن يمارى أحد فى حرية «هؤلاء» فى قبول أو رفض نشر الرأى «الآخر» ٠

هل يكفى ليكون المواطن حرا ٠٠ الاقرار بحقه فى القول والفعل وهو لا يملك القدرة على القول أو الفعل ؟ ٠

ان كل دساتير العالم وقوانينه لا يمكن أن تخدع رجلا ذكيا واحدا عن واقعه ٠٠

والحرية هى القدرة على ممارستها وهى بناء الظروف المواتية ليمارس الانسان حريته ، وهى بناء كفاءة الانسان ليمارس حريته ٠

الحرية حلم ٠ ستظل حلما ووهما حتى تكتمل الظروف الموضوعية لتصبح واقعا وعملا ٠

ما هى هذه الظروف ؟

دعنا نتجول مع أفكارنا وأسئلتنا حول الموضوع ٠

أيمكن أن يكون مواطن حرا فى بلد مستعمر ؟

هنا السؤال جوابه سهل ٠

اليكم سؤال أصعب ٠

أيمكن أن يكون مواطن حرا فى اختيار المبدأ الذى يحقق مصلحته ٠

اذا كان لا يقرأ ولا يكتب ؟ فما بالك اذا كان غير قادر على الاطلاع على أفكار الآخرين بسبب الرقابة ٠٠

يتحدثون عن احترام الرأى العام ، وعن النزول عند رغبة الرأى العام ٠٠

أفيمكن أن يكــون انســان رأيه فى حالة غيـاب المعلومات ؟

ان حرية انتقال النبأ الصحيح ٠٠

وحرية نشر الأرقام الصحيحة والمعلومات الصحيحة هى من أسس حرية المواطن ومن ركائزها الأولية ٠

أما حظر نشر بعض الأنباء أو الارقام أو المعلومات فهو ضربة قاضية لأية حرية رأى منصوص عليهــا فى القوانين ٠

فما بالك بتشويه المعلومات أو تزييف الأنباء أو اخفاء الأرقام ثم دعوة الناس لابداء الرأى ؟!

أما تجـريم الأفكار وتشويه مصـادرها فهو شيء أصبح مألوفا فى العالم ، ضربا للحصـار ـ لا على الأفكار ـ بل على المواطن الذى يعول على حريتـه فى اختيار الأفكار التى تحقق مصلحته وضربا للحصار على جماعات يعول على حريتها فى اختيـار منهج التفـكير الذى يحقق أهدافها القومية والانسانية ..

ان حرية المواطن فى التعليم أو فى التقاضى أو فى الرأى تظل وهمـا مزيفا مهما أقرتهـا القوانين ما لم يهييء المجتمع لكل المواطنين القـدرة المـادية للتعليم والتقاضى واقتناء الكتب ..

ان منـابر مؤثرة كالتليفزيون والسينما والمسرح يجب أن تكون حرة شرطا لأن يكون المواطن حرا .

ولكن كيـف تتحقق حرية هذه المنـابر اذا كان انتاج السينما على سبيل المثال يقتضى أن تموله الشركات الرأسمالية العملاقة ؟

هـذا حـديث أوسـع من الحديث عن الـرقابة . فالرقابة أمرها سـهل ، ومن الممـكن أن تجـد سينما

مرفوعة عنها الرقابة ولكن ظروف انتاجها تضعها بالضرورة فى أيدى فئة تحرم المواطن بحكم مصلحتها من الفكر « الآخر » .

فلننتقل الى مجال آخر ..

كيف يكون مجتمع حرا ، اذا كانت صحافته حرة، وأغلبيته لا تقرأ ..

ان الأمية انتقاص خطير من حرية المواطن ..

ولكن آمية رجل لا تنتقص فقط من حريته ، وانما تنتقص بالضرورة من حرية مواطنيه القارئين .. اذا كان المجتمع مؤسسا على اقرار الرآى بالأغلبيةالشعبية .

ان ما قرآه المواطن القارىء ، لم تكن الأغلبية من مواطنيه حرة لتقرآه ، وما علمه المواطن القارىء لم تكن الأغلبية من مواطنيه حرة لتعلمه .

فأية حرية يتمتع بها مواطن فى بلد بعضه قرأ وبعضه لم يقرأ ؟

أليست هذه من عوامل غربة القارئين فى أوطانهم وضيقهم بحياتهم .

تعالوا نحدد للحرية معنى ..

ان فقر رجل واحد فى وطنى انتقاص من حريته ومن حريتى .

ان أمية رجل واحد فى وطنى انتقاص من حريته ومن حريتى .

ان غياب فكرة واحدة فى مجتمع هو انتقاص من حرية المواطنين .

ان نظام الانتاج الثقافى فى كثير جدا من البلاد .. ينتقص من حرية المواطنين ..

ان التحفظ على حرية مواطن واحد فى ابداء رأيه فى بلد هو تحفظ على حرية كل المواطنين وانتقاص من قدرتهم على الاختيار .

ان تحرير الانسان مرتبط بدعم القدرة الثقافية والمادية للجميع على الاطلاع والاختيار ..

تحرير الانسان مرتبط باتاحة المدرسة والجامعة والتليفزيون والسينما والكتاب والصحيفة للجميع ، وتحرير كل هذه الأدوات الثقافية من نظم الانتاج التى تضعها فى أيدى فئة دون فئة ..

سيسألنى قارىء : وأين توجد الحرية بهذا المعنى فى العالم ٠

هذه الحرية حلم ، أو وهم ٠٠

ولكن ألا نريد جميعـا أن يكون مثل هـذا الحلم واقعا والوهم حقيقة ٠٠

فلنسلم أولا بأن الحرية هذا مقياسها لنحكم حكما رشيدا على الكلمات والافعال ٠٠

فكل كلمة تقربنا من حلمنا كلمة للحرية ٠

وكل فعل يقربنا من حلمنا فعل للحرية ٠



الثقافة والجماهير

أضواء الازدهـــار تكشف الأزمة

تحت شعار « ديمقراطية الثقافة » أنشئت «الادارة العامة للثقافة الجماهيرية » عام ١٩٦٧ بمبـادرة من الوزير د . ثروت عكاشة وباشراف الكاتب سعد كامل ودعيت للاشراف على البرامج الفنية لادارة الثقـافة الجماهيرية .

وقد اقتضت ضرورات العمل أن اشترك فى عدة لجان اختصت بدراسة مشاكل الانتاج الفنى والفكرى لأجهزة الثقافة ..

اتضح خلال العمل مدى التشـابك بين المشـاكل والمسائل التى تواجهها الانشطة الثقافية المختلفة ..

واتضحت بالتدريج آبعاد الأزمة الثقافية المصرية فى أوج سنى ازدهارها فى الستينات ·

ومن خلال تداعى المشاكل ·· كانت الضرورة تدفع بنا للبحث فى آكوام التفاصيل ، عن جوهر المسألة الثقافية فى بلدنا ·

★★★

كان ظاهر الأمر في الستينات هو ازدهار الثقافة فى مصر ··

مؤسسة المسرح تنمو من خلال آربع عشرة فرقة ناجحة ، درامية وشعبية وغنائية ·· فضلا عن السيرك والأوركسترا والباليه ··

مؤسسة السينما تنتج حوالى الستين فيلما فى العام، وهو رقم قياسى ، ويصيب معظمها النجاح الفنى والجماهيرى ··

وزارة الثقافة تصدر من المجلات المتخصصة : الفكر المعاصر ، المجلة ، الشعر ، القصة ، الفنون الشعبية ، المسرح والسينما ·· غير مئات الكتب والمطبوعات فى مختلف فروع المعرفة ـ دع عنك مشروع القاموس ومشاريع الترجمة واعادة نشر التراث ··

البرنامج الثانى للاذاعة ـ والبرنامج الموسـيقى (اذاعتان ثقافيتان) ، والقناة الثالثة التليفزيونيـة (خصصت للثقافة) • تجـذب للاسـتماع والمشاهدة قطاعات عريضة من المثقفين ومن الشباب ••

حتى الصحف والمجلات كانت أرقام توزيعها ترتفع باطراد ••

وفى سماء الفن يضاف كل يوم نجوم جديدة ، الى جانب النجوم المعـروفة •• فماذا كانت تعنى كلمـة «أزمة الثقافة»؟ وماذا كان يعنى بها الذين يرددونها ؟! هل كان حديث « الأزمة » ضربا من التحذلق والثرثرة الجوفاء ؟ ••

كانت الكلمـة تتردد فى المقـالات والدراسات ـ بمعان مختلفة ـ وكانت تتردد على أمواج الاذاعة وفى التليفزيون • وتنعقد لها الاجتماعات • ورددتها بين من رددوها ••

ولم يكن حديث الأزمة عبثا أو فضولا من القول••

فقد رأيت مع الرائين بالعينين ، وسمعت بالأذنين، أطياف وأصـداء الاختناقات الـكثيرة ، والتناقضـات

المتراكبة التى كشفها النشاط الثقــافى المتدفق تحت الأضواء ..

أضواء النجاح كشفت ..

كثافة نشاط المؤسسات والأجهزة الثقافية كشفت.

دخول الثقافة الى اهتمامات قطاعات متجددة من الجمهــور ، والى اهتمامات صــفحات الصحف اليوميــة والاسبوعية ، وأحاديث الناس .. كلها رمت بأضواء كشفت الصعوبات والتناقضات فى العمل الثقافى كله .

التغيير فى الفكر السائد أيضا كان بذاته سببا فى ظهــور التناقضــات .. فى مجــال المسرح مثــلا .. « الصفقة » مسرحية الحكيم كانت بشرى بظهور اللغة الثالثة التى ستحافظ على مقومات اللغة القومية الفصحى مع الالتزام بلغة الناس الواقعية ، حلا لمشكلة الازدواج اللغوى فى المسرح والحياة ..

« فرافير » يوسف ادريس كانت علامة كبرى فى طريق الأصالة المسرحية القومية والشعبيةلابداع مسرح عصرى قومى يستند الى تقاليد السامر الريفى والمسرح الشعبى .

الاخراج والتمثيـل تألقت فيه تيـارات الحداثة والأصالة والشعبية ، التى جذبت جماهير متجددة ٠

« وقائمة النجاح طويلة »

فهل صرف ذلك كله أنظارنا عن أن ذلك المسرح كله ظل احتكارا لمتعة الميسورين وآبناء الطبقة الوسطى فى القاهرة ، وهم الذين لا يعانون ما تعانيه الشخصيات المسرحية الشعبية الجديدة ٠٠ فى « الناس اللى تحت » نعمان عاشور ، آو فى « فرافير » يوسف ادريس ٠٠ أو غيرها ؟

هل يجعلنا ذلك النجاح ننسى آن المسـارح التى فتحت منصاتها للقضايا الشعبية والاشتراكية والقومية ٠٠ لم تفتح أبواب صالاتها المتركزة فى وسط القاهرة الا لجمهور تقليدى أنيق مدرب الذوق على الخروج فى الأمسـيات للترويح والترفيـه عن نفسـه بسـهرات مسرحية لاهية ؟

والذى صنع تلك المفـارقة ميراث وتاريخ سالف اقتضت ظروفه تركيز دور المسرح كلها فى وسط مدينة القاهرة ، وفى وسط الاسكندرية ٠٠

اتجهت اذن آدبيات « آزمة الثقافة » حول شـعار ديمقراطية الثقافة ٠٠

ومؤداه أن الابداع الثقافى القومى ، وأن نفقات الانتاج والدعم الثقافيين .. هى حق للمواطنين جميعا بلا تمييز .. بينما القاهرة ـ وفى القليل الاسكندرية ـ تحتكران بلا وجه حق ذلك الابداع وتلك النفقات ..

.. وان ذلك الامتيـاز الاقليمى (والطبقى فى جوهره) الذى تستمتع بثماره أقلية من المصريين هم شريحة خاصة من قاطنى المدينتين الكبيرتين لا ينسجم مع خطة الدولة فى تحقيق الكفاية والعدل ، والمساواة بين المواطنين .. كما أنه يثير قلق المثقفين والمبدعين والفنانين المؤمنين بشعبية الثقافة ، وبضرورة تعميم التقدم والحضارة ..

المجتمع يعيـد توزيع مؤسسـات الخدمات توزيعا جغرافيا جوهره الديمقراطية .. يعيد توزيع المدارس ومراكز الخدمة الطبية ، وحتى المصانع وهياكل الانتاج .. فكيف يستقيم أن تظل دور المسرح ودور السينما ، ومكتبات بيع الـكتب .. احتـكارا امتيازا لشرائح طبقية من سكان المدينتين الكبيرتين بخاصة ؟

فقد كان بمصر كلها حوالى الثلاثمائة دار للعرض السينمائى .. يتركز نصفها بالقاهرة والاسكندرية

ونصفها الباقى موزع على المدن الكبرى ، لا يتعداها الى المدن الصغيرة ـ فما بالك بالقرى ..

كان المسرح ـ ابان ازدهاره ـ احتكارا خاصا للطبقة الوسطى المتعلمة من القاطنين القاهرة .. وهى طبقة استولت تقليديا على شباك التذاكر خلال عشرات السنين ، وفرضت ذوقها وفكرها وتقاليدها على منصة المسرح ، وقد أثار الدهشة والقلق ، آن فنانى المسرح الجديد ـ الذى وصف بمسرح القضايا الشعبية ـ كانوا فى الواقع يخاطبون جمهورا يتآلف من فئات وطبقات غير التى يقصدون مخاطبتها ..

كان المسرح الجديد يدفع بالفكر الشعبى والاجتماعى والتقدمى الى صالة قد احتلها بالكامل أو احتل معظم مقاعدها ، غير المعنيين بذلك الفكر ، فيرتد فكره اليه بغير ثمرة .

وكان اصرار الفنانين يغير ألوان ذلك الواقع الصلب بالتدريج ، ويدفع الى المسرح بشباب الطلبة الذين يتمتعون بمجانية التعليم العالى من آبناء العمال والفلاحين ، وبالفئات الطليعية من عمال الصناعة الجديدة وصغار الموظفين .

ولكن ذلك لم يصل بالمسرح الى جمهوره الحقيقى من عمال الصناعة وفئات الفلاحين والمنتجين فى اطار هياكل التنمية فى مجتمعاتهم الحقيقية ومواقع انتاجهم . هذا التناقض بين ماحققه المسرح من تغير فكرى وفنى ، وبين ماعجز عن تحقيقه من الوصول الى جمهوره الطبيعى هو ماكنا نسميه بأزمة المسرح .. والمسرح الخاص فى مصر .. هو ابن هذه الأزمة وثمرة هذا التناقض . لاحظ أن أول فرق القطاع الخاص أنشئت عام ١٩٦٦ ، ثم توالى بعدها انشاء الفرق .. ذلك أن الطبقة الوسطى احتكرت تقليديا المسرح المصرى منذ مائة عام ، ثم زاحمها فى مقر مسارحها الجمهور الجديد من الشباب ، وساعد على تغيير ذوق وفكر منصات المسارح ، مما جعل تلك الطبقة تسعى لانشاء مسارحها خارج اطار القطاع العام ، وتحولت بالتدريج الى مسرحها التقليدى والمسرح الخاص الذى حافظ على تقاليد المسرح القديم : القضايا العاطفية فى أسلوب فكاهى مرح .. الاطار الأنيق والدكور المبهر وحلاوة العرض ..

فى الوقت الذى كان فيه المسرح الجديد ـ فى ظل القطاع العام ـ يقتحم القضايا الاجتماعية والسياسية ويواصل التجريب فى آفاق المسرح الحديث ويتجرد من

ثقل الديكور ومن المحسنات البديعية فى التمثيل والاخراج ومن التراكيب المعملية التقليدية ·· حافظ مسرح القطاع الخاص على أبعاد الفكر التقليدى والذوق القديم ·

فى مجال السينما لم تكن الأمور أفضل ··

فقد فتح القطاع العام ، بانتاجه الغزير الباب للفنانين الشبان ، وفتح الباب الذى كان موصدا باصرار أمام الأساليب الحديثة فى الاخراج والتأليف ، وأمام القضايا الحقيقية لجماهير الشعب ··

واخذت مؤسسة السينما على عاتقها انتاج جميع الروايات الأدبية لكبار الأدباء وهذا كان بحد ذاته تغيرا جذريا فى مضمون السينما ··

النجاح والفشل ـ بالتقييم الفنى ـ تغيرت مقاييسه تغيرا كاملا ··

أما النجاح والفشل ـ بالتقييم المادى ـ فقد حكمه الواقع السياسى للمنطقة العربية ، والواقع الاقتصادى المتفرد للسينما المصرية ··

لم يكن النجاح والفشل ـ بالتقييم المادى ـ محكوما فقط بذوق وفكر الطبقة الوسطى وحواشيها من الحرفيين

بالقاهرة والاسكندرية فقط ـ وهى طبقة فى حد ذاتها محافظة وتقليدية ٠

وانما كان محكوما أيضا بذوق وفكر الطبقة الوسطى (التجارية) وحواشيها فى بيروت وعمان وسائر المدن العربية التى تمثل السوق الحقيقية والتقليدية للفيلم المصرى ٠

فمصر لم تكن أبدا السوق الرئيسية للفيلم المصرى ٠ كانت السوق المصرية لا تمثل أكثر من ٤٠٪ من سوق الفيلم المصرى بينما يمتد سوقها على طول وعمق العالم العربى وتخومه الافريقية ٠

وذلك قد حرم السينما المصرية دائما من استقلالها وحريتها وحرم فنانى السينما المصرية دائما من الجرأة على المبادرة ٠

كانت السينما المصرية دائما يحكمها عنصر مجهول اسمه « الموزع اللبنانى » ٠٠

وهو شخصية ، أو هو فى الواقع مجموعة من الشخصيات تحكم بالربح أو بالخسارة على أى فيلم بمجرد شرائه أو رفض شرائه ٠

كانت رغبات ذلك العنصر القوى المجهـول أوامر وتعليمات ، وفكره وذوقه هما العنصر الحاسم فى مسار الفن السينمائى المصرى ، وهذا المـوزع ، أو هـؤلاء الموزعون اتخذوا موقفا سلبيا من مبـادرات مؤسسـة السينما فى مصر ، ومن انتاج الشباب الجـديد ، ومن الواقعية والاجتماعية فى فن السينما ·

هل حدث ذلك لأسباب تجارية صرفة ؟ ·· حيث قدر «الموزع اللبنانى» أن جمهور السينما العربية من الطبقة الوسطى التجارية وهوامشها الحرفية المتركزين دائما فى العواصم العربية والمدن الكبيرة ·· هم فى الأساس فئات محافظة وتقليدية ولن تحتفى بالسينما الجديدة ؟

أم ترى كان وراء ذلك دوافع سياسية واجتماعية ؟

حيث قدر « الموزع اللبنانى » مصلحته ومن ارتبط بهم أو ارتبطوا به من ذوى المصالح المتشابكة ·· قدر أن السينما المصرية الجديدة التى يدعمها القطاع العام انما تهدد فكريا مصالح وامتيازات لهم، وتنذر بانتشار الفكر التقدمى عبر الحدود المصرية ؟

لا يهم السبب الآن ··

النتيجة ·· أن مؤسسة السينما المصرية تعرضت ـ وبخاصة تعرض خير انتاجها ـ لحصار قاصم ، أوقعها في مآزق متداعية ، وكان سببا هاما من أسباب الخسارة التى حاقت بها ··

فقد عجزت المؤسسة عن التوفيق بين طموحها الفنى والفكرى وبين السوق التقليدية للسينما المصرية التى يسيطر عليها الموزعون · كان السبب في مآزق المؤسسة تاريخيا أيضا ورثته من صناعة السينما الخاصة ·

سبب خطير ·· يهدد آية صناعة بفقدان السيطرة والتحكم وحرية الحركة ·· وهو اعتمادها على سوق يسيطر عليها الآخرون · كان أولى بصناعة السينما المصرية ابان نشأتها ورواجها أن تنمى سوقها الداخلية بحيث تستند اليها اقتصاديا وتضمن بذلك استقلالها · فالسينما الأمريكية مثلا تعتمد فى ٦٠٪ من دخلها على سوقها المحلية · وكثير من أسواقها الخارجية تعتبر فى مناطق مرتبطة ارتباطا وثيقا بالاقتصاد الأمريكى ·

هذه قاعدة يعلم ضرورتها الاقتصاديون · كانت السينما المصرية اذن ـ على عهد القطاع العام .. عاجزة عن توسيع سوقها المحلية · كان ذلك يقتضى الاهتمام أساسا ببناء دور عرض سينمائى فى كل أنحاء البلاد

.. وهو شيء لم يفكر فيه أحد ، لأن معناه رقميا كان يبلغ بضع مئات الملايين من الجنيهات المصرية .. تكاليف لانشاء شبكة من دور السينما فى كل نواحى البلاد .

هكذا سقطت السينما الجديدة وارادة التغيير وطموح الحداثة والواقعية فى الخسائر والديون ، مما أدى لتخبط المؤسسة وقوعها فريسة فى أيدى دعاة التوفيق الذين حاولوا كسب رضا النقيضين بالفهلوة والتدليس وبالفساد أحيانا ..

وحاصرهم الفشل فتساقطت الآمال .

أما التجديد الذى حدث فى التأليف والنشر رغم أنه كان واضحا لكل ذى عينين ، فلم يستطع أن يوسع قاعدة القراء جذريا ..

ذلك أنه ظل تحت حصار الأمية الفظيع ، وبرغم ازدياد عدد المدارس لم تهبط نسبة الأمية عن ٧٠٪ كثيرا ..

وفى الوقت الذى اتجهت فيه الثقافة المطبوعة لدعم الفكر الاشتراكى والقومى والتغيير الفكرى ومواكبة التنمية الصناعية وتحديث المجتمع .. لم يستطع الورق

المطبوع اختراق حصار الأمية ، للوصـول الى أصحاب المصلحة الحقيقية فى الثقافة الجديدة ٠

نفس القضية ٠ نفس المأزق ٠ نفس التناقض ٠ نفس الأزمة ٠٠

وها قد انكشفت أسرارها ٠٠

وتعلقت الآمال على ديمقراطية الثقافة ٠٠

أن تصـل السينما وأن يصل المسرح والكتاب الى أصـحاب المصـلحة فى النهضـة الثقافيـة وفى التغيير الفكرى ٠٠

فليقتحم المسرح والسـينما والكتـاب والصـورة القرى والأقاليم ٠٠

فلينتقل الجبل الى محمد ٠٠

ولتنشأ هيئة خاصة مختصـة لانجاز ذلك العمـل الكبير تحت اسم « الثقافة الجماهيرية » ٠٠ مهمتها أن تتيح ثمرات الابداع الثقافى والفكرى الجديد للمواطنين ،

بالكفاية والعدل ‥ أن تعمم الحضارة وتخطط لتحديث المجتمع وتساهم فى تكوين المواطنين التكوين الصحيح لحياة جديدة متجددة ، ولنهضة عصرية بمعنى الكلمة ‥

وهـذه كانت البداية للكشف عن المشـاكل التى ينطوى عليها الشعار الجديد « الثقافة للجماهير » .

فى مواجهة الفولكلور

حين دعيت للاشراف علـى البرامج الفنيـة لادارة الثقافة الجماهيرية .. كانت الحركة الثقافية فى أوج ازدهارها بمصر .. وكان الازدهار قد كشف التناقضات الكبيرة فى البناء الثقافى ..

التناقض بين ما يطرحه المسرح ، من ابداع فنانيه الجدد ، من فكر شعبى وجماهيرى .. وبين واقع تركز دور المسرح المصرى كلها فى وسط القاهرة ، وتركز عادة ارتياد المسرح فى شريحـة من الطبقة الوسطى القاهرية من التجار والمهنيين والحرفيين .

التناقض بين خطة مؤسسة السينما فى عهد القطاع العام ، لتشجيع وتزكية الفنانين الشباب ، والواقعية والاجتماعية والحداثة .. وبين السيطرة المالية للموزعين

اللبنانيين من المحافظين ومن أصحاب المصالح التى يهددها الفكر الجديد ..

التناقض بين الطموح الفنى للسينمائيين الشباب وبين تركز دور السينما فى القاهرة والاسكندرية وطبيعة الفئات الوسطى المحافظة التى ترتادها ..

وقد طرح شعار ديمقراطية الثقافة وأنشئت الثقافة الجماهيرية لعلاج هذا التناقض ..

وبالنظرة الأولى للأمور ، لم تكن تلوح أمامنا أية مشكلة نظرية ..

فمن الناحية الاجتماعية .. تعنى ديمقراطية الثقافة انهاء احتكار الطبقة الوسطى القاهرية وفروعها فى بعض المدن الكبرى ، لثمار الابداع الثقافى القومى ، ولنفقات الانتاج والدعم التى تخصصها ميزانية الدولة لتنمية وتطوير السينما والمسرح والكتاب ، وتعنى تعميم الانتاج الثقافى واتاحته لجماهير الشعب واعادة توزيعه جغرافيا على الأقاليم وتجمعات العمل والسكن بالكفاية والعدل ..

ومن الناحية الفكرية .. تعنى ديمقراطية الثقافة أن الفكر الشعبى والاجتماعى فى المسرح والسينما

والكتاب .. وان الواقعية الجديدة ستلتقى بجمهورها الطبيعى من الشباب الجديد وقاعدته العريضة التى تمتعت بالتعليم وقاعدة العمال والفلاحين ، أصحاب المصلحة الحقيقية فى التغيير الفكرى وفى تحديث المجتمع وفى التطور والتنمية والتقدم الاجتماعى والحضارى .. وهو الضمان الحقيقى لدعم تيارها الجديد ، وتغيير المجتمع تغييرا فكريا واجتماعيا وجذريا ..

★★★

وقد كان النموذج الأساسى الذى وضع تحت النظر لتحقيق غاية الثقافة الجماهيرية هو نظرية وجهد الكاتب الفرنسى الكبير والوزير الديجولى اندريه مالرو الذى أنشأ فى أنحاء فرنسا دور الثقافة والمراكز الثقافية ، والمراكز الدرامية المسرحية ، والمسارح القومية الاقليمية تحت شعار « لا مركزية الثقافة » ..

وهو عمل كبير لا يزال من أهم معالم الثقافة الفرنسية ـ نشطت وزارة الثقافة المصرية منذ عام ١٩٦٠ لرصده ودراسته عن طريق الوثائق وتبادل الزيارات وايفاد البعثات ..

وكانت الوزارة قبل بدء انشاء الثقافة الجماهيرية قد أنجزت أدوات العمل « البنية التحتية » .. وتمثلت

فى ٩ قصور للثقافة أنشئت فى عواصم الأقاليم المصرية ـ أسوان ٠٠ سوهاج ٠٠ أسيوط ٠٠ بنى سويف ٠٠ بنها ٠٠ الزقازيق ٠٠ السويس ٠٠ المحلة الكبرى ٠٠ الاسكندرية ٠٠ (فى أحد أحيائها الشعبية) ٠

كان قصر الثقافة يضم قاعة للمسرح مجهزة وتحتوى ألف مقعد ويمكن تحويلها الى قاعة للسينما ٠٠ ويضم مكتبة وقاعة للقراءة ، وآستديو للفنانين التشكيليين وقاعة للعرض ، وورشات للحرف الفنية البيئية ، وقاعة للاستماع الموسيقى وللمحاضرات ٠٠

أضيف الى قصور الثقافة بضعة وعشرون مركزا ثقافيا ليست على هذا القدر من التجهيز الا أنها قادرة على ممارسة مختلف النشاطات بالحلول الذاتية ٠٠

كما أضافت الثقافة الجماهيرية الى بنيتها ما سمته قوافل الثقافة ٠٠ وهى عدة مسارح متنقلة ، تفكك أجزاؤها ويتنقل الواحد منها على سيارة نقل يتبعها أتوبيس لنقل الفنانين ٠ ودينامو لتوليد كهرباء الاضاءة ٠

أما قوافل السينما فهى سيارات مجهزة ذاتيا لعرض الأفلام وللبث الاذاعى فى الميادين العامة بالمدن الصغيرة أو فى الساحات بالقرى والمناطق السكنية ٠٠

وقد كان مما يلفت النظر أن عددا من مدن الأقاليم المصرية كان بها مسارح قديمة تملكها البلديات ، الا أنها جميعها قد تحولت عن مهمتها ٠

فمسرح بلدية دمنهور ، قد تحول الى دار للسينما يستأجرها أحد المستثمرين لأجل طويل ، لم نستطع استردادها منه ٠٠

بينما مسرح طنطا قد تخرب بفعل الاهمال الطويل، فأمكن ترميمه واصلاحه واعادة تشغيله ٠

أما مسرح بلدية المنصورة فكان قد تحول الى جراج لسيارات اطفاء الحريق !

هذه المسارح الاقليمية كانت قد بنيت ابان سنوات النهضة فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، وهى نفس الفترة التى أنشىء فيها بنك مصر بالاستثمارات المصرية الخاصة . والتى أنشأ فيها بنك مصر ذاته واحدا من أروع مسارح القاهرة ، هو مسرح الأزبكية ، الذى تشغله اليوم فرقة المسرح القومى ، كما أنشأ شركة مصر للسينما واستديو مصر ، أكبر استديو للسينما بالقاهرة حتى اليوم ــ الى جانب ما أنشأه البنك من شركات مصرية صناعية بالأقاليم المصرية المختلفة : كفرالزيات ٠٠ كفر الدوار ٠٠ المحلة الكبرى ٠٠ الخ ٠

في سنوات الاشراق القومى تلك .. تبارت البلديات فى انشاء مسارحها الاقليمية .. الا آن تدهور الاقتصاد ، وتهافت الاشواق كان قد حطم أحلام النهضة وعصف بالمسارح الاقليمية ، فأدركتها الثقافة الجماهيرية بعد ١٩٦٠ وهى هامدة لا حياة فيها ..

★★★

بهذه البنية التحتية المحدودة بدآت الثقافة الجماهيرية نشاطها .. وبدآت تبحث عن مادتها ..

كانت الفكرة الأولى هى آن تتهيآ قصور ومراكز الثقافة كأجهزة للبث الثقافى ، وكأجهزة للانتاج الثقافى فى ذات الوقت ..

من ناحية البث الثقافى ، وتمشيا مع فكرة الديمقراطية فى توزيع الابداع الثقافى القومى وتعميمه ، كان يتعين تعبئة فرق مؤسسة المسرح وتنظيم رحلات مكثفة لها لعرض فنونها فى الأقاليم .

كما كان يتعين نقل معارض التصوير والنحت التى تتم فى القاهرة الى سائر الأقاليم ..

وتعين أن ينظم كل قصر للثقافة وكل مركز ثقافى المحاضرات والندوات ، وآن ينشىء ناديا للسينما يعرض

الأفلام الرفيعة المستوى مرة كل أسبوع ويعقد ندوة اثر العرض يحضرها فنان سينمائى كبير ..

ولكن ذلك النشاط لم ينتظم بالكثافة التى كانت يتطلبها بضعة وعشرون موقعا للثقافة ، وذلك بسبب التعقيدات التى اعترضت نقل الفرق المسرحية بهـذا الانتظام وبهذا الاسترسال فضلا عن اعتراضات مؤسسة السينما عـلى عرض أفلامهـا التجـارية ضمن برامج ثقافية مجانية ..

كما أن ذلك النشاط فى مجمله لم يكن يتجـاوز القشرة الاجتماعيـة وذلك بتركزه فى المـدن الكبرى حيث توجد المسارح المجهزة لاستقبال الفرق المسرحية الكبرى ، أو حيث توجد أماكن مجهزة للمحاضرات أو المعارض أو ما الى ذلك .

أما الريف العميق ، والمناطق العمالية الصناعية الحديثة فلم يتسن الوصول اليها بانتظام أو ضمها لمناطق النشاط المكثف .

ولكننا استعنا بقوافل الثقافة لمحاولة اختراق ذلك الحاجز الظالم ، والنفاذ الى قلب تلك المناطق ..

وما أروع الجزاء .. !!

حين كانت تضيء المصابيح القوية لقوافل الثقافة في ريف كان لا يزال بعيدا عن تيار الكهرباء • كانت أفواج الفلاحين تتدفق من الآفاق ، على مدى البصر ، ألافا وعشرات آلاف •• حول النور الوافد من العاصمة !

غير أن الواقع كان يدخر لنا نوعا من الصدمة •• ها نحن قد نقلنا الابداع الثقافي من القاهرة الى الريف، ومن المركز الى العمق •• فيلما ومسرحية وغناء وموسيقى وكتابا •• فلم القلق ؟!

كان ملايين المصريين فى القرى النائيـة ، لم ير الواحد منهم فى حياته فيلما سينمائيا أو صحيفة يومية •• لا يكاد يستخدم فى حياته شيئا مصنوعا فى مصنع، ولا تزال آنيته فخارية وسجائره يلفها بيده ، وملابسه نسجت على نوال الحرفى •• حتى فى الأحياء الشعبية للمدن •

كانت نسبة كبيرة من المواطنين لا يزالون يستهلكون انتاج الحرفيين البسيط ، ويعيشون واقعيا على هامش الحياة ، لا يعلمون مما يجرى فى مركز البلاد من تطور عنيف ، ولا ما تتيحه لهم تصوراتهم البعيدة •

وابداعنا نحن الفنانين ــ على فرض وصـوله الى كل هؤلاء ــ لم يكن يعنى لهم بالضرورة ما يعنيه لجمهور القاهرة •

حتى مشاهدة المسرح والسينما حداً أدنى من المعارف ومن التأهيل للمشاهدة .

فنحن اذا شاهدنا مثلا ــ فى فيلم سينمائى ــ سيارة تجرى على الطريق ، ثم سيارة أخرى تجرى على نفس الطريق وفى نفس الاتجاه ، ندرك بخبرتنا البسيطة أن شخصا يطارد آخر فاذا وقفت السيارة الأولى أمام اشارة حمراء وشهدنا الانزعاج على وجه قائدها .. نفهم مالا يمكن أن يفهمه من لم يشاهد فى حياته اشارة مرور ذات أضواء خضراء وحمراء !

فما قولك فى جمع غفير من المشاهدين اغرقوا فى الضحك حتى اغرورقت أعينهم لدى سماع فاتن حمامة تقول لزكى رستم :

ــ ماتجوزوش يا بابى . مابحبوش .

وما بالك بالمغزى الصارخ لأية مسرحية من مسرحيات « القومى » .. ذلك المغزى الذى كان يلتقطه أى مشاهد فى صالة مسرح الأزبكية ويكافىء الفنانين بالتصفيق ، بينما لا يستطيع الريفى أن يلتقطه على الاطلاق .

للفن لغة ..

وأولى المفـارقات التى واجهت العمـل بالثقـافة الجماهيرية هى أن فن المركز لن يصل الى عمق الأقاليم بمجرد الوسائل الميكانيكية ٠٠

قد كانت الأيام تدخر لنا فى ذلك الباب سلسلة من المفاجآت ٠٠

وكان الشباب الذين اختاروا العمـل بالاخـراج المسرحى مع الفلاحين بالذات يرون دهشة الفلاحين من سلوك فلاحى مسرحية « الصفقة » لتوفيق الحكيم أو مسرحية « ملك القطن » ليوسف ادريس ٠٠ وينقلون سخرية الفلاحين الحقيقيين من الفلاحين المسرحيين ٠!!

كانوا يسمون الفلاحين فى برامج التليفزيون فلاحى التليفزيون ! ٠٠ ويسـمون فلاحى السينما بفـلاحى السينما ، ويتندرون ٠٠ !!

ليس هذا عيبا فى انتاج فنانينا ـ فكل فن يتسم بنوع من التجريد والتلخيص والتحـوير والتلميح ٠٠ هذه هى الصياغة الفنية ٠٠ ولكن ذلك التجديد هـو جزء من لغة الفن التى يتفاهم بها الفنان والمشاهد فى القاهرة ، ولم يتعلمها أو يتعودها الناس فى الريف ٠٠

الناس فى الريف ، لهم لغتهم الفنية الخاصة ٠ ولو

كان الريف ـ كما تبادر الى ذهن الكثيرين ـ هو مجرد فراغ ثقافى ، لكان الأمر سهلا ..

والمدرسة تخنق الملاحم الشعبية ..

الاذاعة والتليفزيون ، والجامعات التى آنشئت فى مدن الأقاليم تغير بسرعة تقاليد البيئة وطرق التفكير وأساليب التذوق الفنى ، وتشرف على الوصول الى عمق الريف ..

ومهمتنا فى الواقع تزكية التغيير ، تحضير الريف، الغاء الفروق الثقافية والحضارية بين الريف والمدينة ـ لحساب ثقافة المدينة .. اعادة تكوين وتربية المواطن واعداده لقبول الآلة وعالم الآلة والتكيف مع حياة جديدة تماما ..

ان هدفنا الاقتصادى والثقافى هو الغاء الريف .

هدفنا فى الواقع لا يمكن آن يكون تكريسا للثقافة الاقليمية وتثبيتا للفروق بين فكرين متميزين .

نعم لقد استعنا بالفولكلور فى المدينة واتخذناه أساسا من أسس الأصالة التى آنشئت عليه فرقة رضا للفنون الشعبية والفرقة القومية للفنون الشعبية وحجما لا بأس به من الانتاج المسرحى والسينمائى ..

ولكننا استقينا أصوله فى اطار تطويره وتطويعه للأشكال الفنية العصرية والحديثة .. والخروج به تماما عن محليته ليصبح أساسا لفن قومى وحديث ومتطور وعالمى الشكل .. ان صح التعبير .

لقد استقينا الفولكلور فى انتاج فنوننا المدنية كعمل ضد الفولكلور .. !!

وما يمكن أن يقال عن نشاطات الثقافة الجماهيرية فى هذا الصدد ـ وهو ما قيل فعلا ـ هو أننا كنا نعمل على غزو الريف بثقافة المدينة ، ونعمل ضد الثقافة الريفية والبيئية والمحلية .. لتعميم ثقافة المدينة ..

فهل كان ذلك وصفا صحيحا وواقعيا لنشاط الثقافة الجماهيرية ؟

لم يكن الدفق الثقافى الوارد من العاصمة ـ المركز ـ يصادف فراغا ليملأه .. هل يمكن أن يتصور أحد ما يسميه البعض ـ من باب الخطأ ـ بالفراغ الثقافى ؟

لكل شعب ثقافة مهما كانت درجة تمدنه أو تحضره ، تعليمه أو عمله .. لكل مجتمع بشرى ثقافته التى يعتمدها مصدرا للمعارف وللسلوك وللانتاج ومقياسا للعلاقات الاجتماعية وللمواقف وللرأى العام ولتذوق فنونه وفنون الآخرين .. الخ ..

وهذه الثقافة الريفيـة ، التى تعتمدها أغلبيـة المصريين ، لها آساليب وطرق للتعبير الفنى هى ما درجنا على تسميته « بالفولكلور » •• الفن الشعبى •• وللفن الشعبى لغته ، وتراكيبه ••

سـواء فى الأغنيـة ، آو الرقصـة ، آو القصـة الملحمية ، أو الأمثال والأقوال السيارة ••

للفن الشعبى لغته الخاصة ••

وفنون القاهرة الوافدة ذات لغة أخرى ••

فبالله كيف نعبر ذلك الجسر الصعب •• ؟

لا يكفى اقامة البنيـة التحتية ودفع خيرة شـباب المثقفين لادارة وتوجيه النشاط الثقافى وتيسير وصوله من المركز الى الأطراف ••

اننا أمام مشكلة ••

ان فنان القاهرة المبدع تمنى علينا أن نصل بفنه الى عمق الريف ، فهل نستطيع أن نغريه بتغيير لغته •• بأن ينزع عن فنـه كل حـداثة وكل ضروب الفطنـة العصرية والتراكيب الفنية التقنية ، ويستعيض عنها بأساليب ولغة تراكيب الفن الشعبى •• ؟

أن يعمد الى التخفف من الضبط الفنى وأن يقصد

الى السذاجة والبساطة والأصالة والتراكيب السهلة المتسيبة ·

أن يهجر وحدة الموضوع وانضباط الايقاع اللذين تعلمهما فى المسرح الحديث والسينما الحديثة ، لينشىء فنه بأسلوب مفكك وايقاع متردد ·· ؟

هل نغريه واقعيا بأن يهجر جمهوره القاهرى ليتفرغ للانتاج لجمهور جديد محتمل ·· ؟

أو هل ندع فنون القاهرة جانبا ونقنع بالقول أن لكل بيئة فنها، وآن مهمتنا دعم الحركة الفنية الفولكلورية ·· وتشجيع الفولكلور ، وترويج الفولكلور ·· ؟

طرحت المشكلة للبحث ··

لم تكن سهلة الحسم وقد كان رأيى دائما أننا نكون تقليديين جدا وغير عمليين اذا تصورنا آن خلاصة مهمتنا هى تكريس الفولكلور ، واغراء فنانينا بتقليده ودعمه ··

فالفولكلور هو التعبير الفنى عن بيئته ··

والجهد الاقتصادى والاجتماعى والثورى الذى يقوم به المجتمع بمخططات التنمية والتصنيع يهدف الى تغيير البيئة تغييرا جذريا ··

ان المصنع فى الواقع يطارد الأغنية الشعبية ··

اقامة الجسور فوق الهوة

تحت شعار ديمقراطيـة الثقافة أنشئت قصـــور الثقافة بالأقاليم ، وقوافل الثقافة المتنقلة لتنوير الريف والأقاليم البعيدة ..

كانت المهمة قد تحددت للثقــافة الجمــاهيرية .. بتعميم الفكر الجديد ، واتساق الحياة الجديدة فى أنحاء البلاد .. عن طريق اتاحة فنـون المسرح والسينما ، واتاحة الكتاب والمعرض الفنى والندوات فى مناطق حرمت تماما من الثقافة خلال مائة عام تركزت فيهـا الوسائل الثقافية المتاحة فى العاصمة وبعض المـــدن الكبرى ، لتحتكر ثمارها شرائح محـددة من الطبقـة الوسطى المتعلمة المتمركزة فى تلك المدن .

كانت المهمة تبدو بسيطة من الناحية النظرية ، رغم الجهد الكبير الذى كانت تقتضيه ·· ولكن الواقع كان يدخر لنا تحديا خطيرا ··

ذلك أن الأقاليم الريفية المصرية لم تكن مساحات من الفراغ الثقافى ، وانما كان لها ثقافتها القديمة العريقة ، وقوالبها الفنية وأساليبها ولغتها التقنية الراسخة ·· بينما كان للمسرحية والفيلم وللمناقشة الوافدة من القاهرة ·· قوالبها الفنية المختلفة ، وأساليبها ولغتها التقنية المستحدثة ··

ولم يكن المشاهد الريفى يفهم بالضرورة نفس الذى يفهمه المشاهد القاهرى لمسرحية نعمان عاشور أو يوسف ادريس، أو يتأثر نفس تأثر المشاهد القاهرى للأفلام الاجتماعية والموجات الحديثة لسينما الشباب ··

لم يكن نسق التذوق والاقتناع والتصديق والتلقى واحدا ··

كان للفن الريفى والشعبى لغة ··

وكان للفن الوافد من القاهرة لغة ··

حتى المسرحيات والأفلام (الريفية) الوافدة من القاهرة كانت تثير سخرية الفلاحين ··

كانوا يتندرون على من سموهم «فلاحين السينما»(!)
أو « فلاحين التليفزيون » (!) ولم يكن فلاحو السينما
أو المسرح — فى « ملك القطن » يوسف ادريس ، أو فى
«الصفقة» توفيق الحكيم ·· يستحقون ذلك التندر ·

فالفن في كل زمان يشاكل الواقع ، لا يطابقه ،
ويعمد الى التجـريد والتحـوير والتلخيص والتركيز
أسلوبا للتعبير عن جوهر الأشياء ··

كل فن هو لون من الكاريكاتير الهزلى أو المأسوى ،
القصد منه ابراز اعوجاج فى الشخصية أو فى السلوك
أو فى الموقف أو حتى فى لهجة التخاطب ·· بأسلوب
التضخيم والتركيز ··

حتى الفولكلور الشعبى يتأسس على النحو نفسه
من المشاكلة والمشابهة ، لا على المطابقة ·· ويعمد بدوره
الى التجريد والتحوير والتلخيص والتركيز والتهويل
·· ككل الفنون ·· الا أن أسلوب الفنان الفولكلورى
يختلف ، وتذوقه يختلف ، وايقاعاته ورموزه والماحاته
واطاراته تختلف ··

هذا هو الفرق بين رقصة شعبية صممت فى القاهرة لتؤديها على المسرح الفرقة القومية للفنون الشعبية ·· وبين الأصل الشعبى للرقصة ··

هكذا فى الموسيقى والشعر الشعبى ، والمسرح ··

ولكن الاختلاف بين الفن «الرسمى» ان صح التعبير وبين الفولكلور لم يكن قاصرا على الشكل والقالب · المضمون أيضا كان مختلفا ··

فماذا تعنى قضية حرية التعبير فى ريف رجاله يعانون البطالة الصريحة أو المقنعة ··

بل ان معانى العدل الاجتماعى ـ وهو حجر الزاوية بالنسبة لقوانين الاصلاح الزراعى ، وحجر الزاوية للتقدم الاجتماعى كله ـ كانت فى الريف غارقة لأذنيها فى معانى العطف والرحمة فى الأخلاقيات ·

الفكر الشعبى كان بعيدا عن الفكر العملى فى المدينة ، والقتال عندهم يعنى « آبو زيد الهلالى » والشعب يعنى الزعيم والبطل ··

الأمثال الشعبية الضعيفة كانت لا تزال لها قوة القوانين ، والقبول بالأبوة وبالوصاية وبالعشائرية (البلديات) هو الفكر السائد ··

الصعوبة النظرية التى واجهتنا هى أننا غرباء فى الفلاحين ، وأن الفلاحين غرباء فى العصر ..

نحن شعبان .. نحن أمتان .. نتكلم لغتين ، ولنا ثقافتان وفكران ..

فما العمل ؟!

★★★

القضية التى حسبناها لأول وهلة قضية ثقافية أو فنية .. نزداد اقتناعا كل يوم أنها فى جوهرها هى القضية الاجتماعية .

اننا وجها لوجه أمام التخلف !

ننظر فى عينيه .. بقلق ، وينظر فى عيوننا بالتحدى !

فما هو التخلف ؟

ظاهرة حديثة ، بنت العالم الحديث ..

فلم تشهد العصور القديمة أو الوسطى تلك الفوارق الحضارية الكبيرة بين الأمم .

والتخلف نفسه كلمة نسبية ..

فهو كلمة لامعنى لها الا بالمقارنة الى حال الدول والأمم المتقدمة فى تقديرنا .

تخلف العالم الثالث ، هو تعبير للمقارنة بين الواقع الاجتماعى فى عالمنا الثالث ، والواقع الاجتماعى الأوروبى .

واقعهم الاجتماعى هو ثمرة الثورة الرأسمالية التى هبت منذ مائتى عام، تحت الشعارات القومية .. لتوحيد الشعب ولتوحيد سوق الانتاج والاستهلاك .. قضت على الزراعة البدائية والحرف اليدوية ، لتعميم الانتاج الرأسمالى ، والاستهلاك الكثيف . وتحولت الزراعة من الانتاج الفردى والاستهلاك الفردى ، من الانتاج البيئى والاستهلاك المحلى .. الى الانتاج للسوق القومية كلها، والعالمية فيما بعد ، والى انتاج محاصيل تحدد أسعارها فى البورصة .. من خلال شركات رأسمالية تسيطر على مساحات واسعة من الأرض ، تستثمر ميكانيكيا .. وقضت الصناعة على الحرف الصغيرة ، ودمرت الفنون الحرفية ، وحولت الحرفيين ـ كما تحول الفلاحون الى عمال فى مؤسسات كبرى ـ الى منتجين ومستهلكين على النسق الحديث .

واقتضى توحيدالسوق وتكثيف الانتاج والاستهلاك تعميم الفكر العملى الجديد الذى تأسس على القدرة والتعليم والانضباط والمهارة والمبادرة كأساس للنجاح، ونابذا العشائرية والانتماء الطائفى والتعاطف كأساس للبقاء .

واقتضى تعميم الانتاج والاستهلاك على نسق موحد .. تغييرا أو توحيدا لنسق السلوك والعادات التعليمية والاجتماعية والاستهلاكية والانتاجية ..

انتهى عهد الريف والأحياء الشعبية .. ودخلت أوروبا عصر المدنية .. فكل قرية أوروبية ان هى الا مدينة صغيرة ، بعلاقاتها وبعاداتها الاجتماعية وباتساق الانتاج والاستهلاك بها وبالفكر السائد .. والمؤسسات الانتاجية الزراعية كالمؤسسات الصناعية من حيث الهياكل الادارية وتقسيم العمل وطرق الانتاج، وعلاقاته ..

أما فى بلادنا « النامية » فليس الحال كالحال . فقد توقف التطور بفعل الاستعمار الذى حال دون التصنيع وتوحيد السوق القومية ، والحق بلادنا بسوقه الرأسمالية كبلاد منتجة للمواد الخام أو كقواعد عسكرية استراتيجية وأجهض تطورها الرأسمالى الطبيعى .

وقد سمح الاستعمار بتعليم نسبة من أبناء المدن ليشغلوا وظائف الادارة المحلية ولتسيير مرافق الخدمات غير الانتاجية غالبا ، واللازمة للوظيفة المحدودة للمستعمرة فى السوق الدولية ·

لذلك نمت أحياء فى المدن على النسق الأوربى ، ولكن ظلت الأحياء الشعبية تعيش على الحرف انتاجا واستهلاكا ·

وظل الريف بعيدا عن أى تطور ··

فحدثت تلك الفجوة من جراء النمو غير المتكافىء أو المتوازن · وقد شهدت مصر السكة الحديدية منذ مائة عام ودخلت السوق الدولية بمحصولها الزراعى «القطن» وحاولت فى مواجهة المؤامرات والاعتداء أو التهديد العسكرى أن تنتقل الى عصر الصناعات أربع مرات ·· مرة فى عهد محمد على ومرة فى عهد اسماعيل ومرة فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ومرة فى عهد عبد الناصر ··

غير أن المحاولة أحبطت أربع مرات ··

مرة بالتدخل العسكرى الدولى أيام محمد على وارغامه على قبول شروط مؤتمر لندن ١٨٣٨ الذى يتصدره قرار بالغاء الحماية الجمركية للصناعة الوطنية،

والغاء الرسوم على السلع المستوردة والغاء احتكار الدولة لموارد الانتاج · ثم بالتدخل العسكرى الانجليزى ١٨٨٢ واصدار قانون صاغه كرومر بازالة الورش الصناعية باعتبارها مصدر ازعاج ومقلقة لراحة المواطنين ··

ثم بحصار بنك مصر اقتصاديا وماليا أثناء الاحتلال الانجليزى حتى أشرف هو وشركاته الصناعية الجديدة على الافلاس ، ثم انقاذه بمشاركته واختلاط رأسماله الوطنى بالرأسمال الانجليزى عام ١٩٤٠ · ورابعة المرات بحصار اقتصادى عانى منه القطاع العام أيام عبد الناصر ، وهو معروف ومشهور ·· ولكن مصر لم تكف أبدا عن أحلام المدينة والدخول فى العصر الحديث ··

ولا تزال هجرة الفلاحين الى المدينة هى أنغام الشوق الغامض للهروب من التخلف والاتجاه الى النور ·

ولكن التغيير الجذرى ظل يتعثر ، ولا ينجز مهمته ، وظلت جماهير واسعة من المصريين يأكلون انتاجهم الزراعى البدائى ويستهلكون الانتاج الحرفى البدائى ويعملون فلاحين أو حرفيين بأكثر الأدوات والأساليب بدائية ··

فاذا كانت ثقافة أى شعب ، وأفكاره السائدة ، ومهارته الفكرية والتقنية ·· تحكمها وتصوغها مراتب وأساليب واحتياجات الانتاج والاستهلاك فمن الطبيعى أن يكون بمصر ثقافتان ··

لمدينة الطبقة الوسطى ثقافة ·· وللأحياء الشعبية والريف ثقافة ·· لمدينة المهندسين والأطباء والمهنيين والموظفين والعمال الصناعيين المهرة والطلبة ·· ثقافة ·· وللريف والأحياءالشعبية ثقافة ·· فن·· وفن·· فكر سائد ، وفكر سائد ·· فكأنهما شعبان ·

★★★

فهل تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تحل هذا التناقض،أو أن تمارس مهمتها فيظروف هذ التناقض؟

تحضرنى هنا ذكرى الصديق الفنان زكريا الحجاوى ، الذى قاد قوافل الثقافة الى عمق الريف بفرقته الشعبية التى كانت تضم المغنية خضرة وجوقة من المطربين والمنشدين والعازفين الفولكلوريين ، فاذا بالجماهير تتبع القافلة من قرية لقرية بوجد المجذوبين ·

وكان زكريا يغنى مع جوقة المطربين ويتحدث بلهجته الريفية وصوته الآسر فى الميكروفون قبل الغناء والانشاد ، وبعد الغناء والانشاد ، وبين فقرات الغناء

والانشاد ·· أحاديث طويلة ساحرة ، فاذا الجمع المحتشد بالآلاف يركب أحاديثه مسحورا الى عوالم غريبة ، الا أنه يألفها تماما على صوت الفنان ، يغيب معه ثم يحضر باشارة من اصبعه ، يضحك له ومعه حتى يغرق في عالم الفكاهة ، ثم يفيق منشدا وراءه للوطن !

الساحر زكريا الحجاوى ·· التزم بالفولكلور وحاكاه بتأليف من عنده فاذا هو طبق الأصل ·· الا أنه يغنى للعصر وللقضية الوطنية والاجتماعية ، بفرقته الريفية القح ، وبأنغام شعبية مغرقة ··

ذلك فنان حل المشكلة بأسلوبه وبعفويته ، وعلى هواه ·· لم يستغرقه الجدل والنقاش وانطلق بلا لجاجة يغنى هواه على هواه ··

لكن زكريا واحد ·

وهو ظاهرة خاصة ، وموهبة نادرة ، وعاشق شعبى · ولو كنا افترضنا أن حل المفارقة هو دعوة جميع فنانى المسرح والسينما والموسيقى والأدب الى أن يفعلوا كزكريا ·· أن يهجروا منابرهم القاهرية الساطعة وجمهورهم الأنيق وأجواءهم الخلابة ، ليمشوا فى الأرض وراء زكريا ، وفى الفن كزكريا ، لضحكوا مما نقول !

ولم أكن واهما لأدعوهم الى ذلك، فمعناه ـ جدلا ـ حرمان المدينة من فنها ومن فنانيها ومعناه أيضا الحاق ضرر بليغ بالثقافة الوطنيـة المتطـورة .. وأن يبلغ الفنانون ما بلغه زكريا من التوفيق والمهارة مع ذلك. ذلك افتراض بعيد وتفكير مكتبى جامد .

ليس هذا حلا .

فما هو الحل ؟

الثقافة جناح التنمية

من خلال نشاط الثقافة الجماهيرية بمصر، اصطدم العمل بتلك الحقيقة الصعبة ..

ان الفن الوافد من القاهرة ، كلما أوغل بصيغه المستحدثة فى عمق الريف ، لم يجد القبول والفهم والتلقى الذى يجده من جمهور القاهرة . للريف ، كما للأحياء الشعبية .. ثقافتهما الموروثة ـ وهى ما درجنا على تسميته بالفولكلور .

وللفولكلور تراكيبه وايقاعاته وآجواؤه والماحاته ولغته ..

بينما للثقافة الوافدة من القاهرة لغتها . للريف والأحياء الشعبية أيضا اهتمامات فكرية تختلف ..

المشكلة أن نوعية المادة التثقيفية والفنية المتوفرة لدينا غير ملائمة ، وأن المادة الملائمة غير كافية لتغطية النشاط الثقافى المستهدف ٠٠

فما العمل ؟

طرحنا المشكلة على المائدة ، وحولها اجتمع نخبة من المثقفين ٠٠

اندفع النقاش بسرعة حتى وصل الى قلب وجوهر المشكلة ٠٠

قال الرأى الآخر ٠٠ (ان الثقافة الجماهيرية خرجت عن مهمتها . وترتب هذا الانحراف على افتراض وجود فراغ ثقافى فى الريف ٠٠ وهو افتراض ينفيه العلم ، وترتب على استصغار شأن فنون الشعب والاغترار بثقافة المدينة .

«على الثقافة الجماهيرية أن تلتزم بخدمة الفولكلور دون حتى التدخل فيه أو تأطيره بالأشكال المستحدثة ٠٠ وأن تقدمه لجمهورها دعما للأصالة الشعبية وحفاظا عليه مما يتعرض له بسبب الاذاعة وبدع الحداثة من تدهور وتآكل وتخليط ٠٠

« على الثقافة الجماهيرية أن تسلم منابرها الاقليمية لفن الشعب، للشعب ·· دون تدخل وبلا ادعاءات » ·

واعترضت الثقافة الجماهيرية على ذلك الرأى ··

قلنا ان « الفولكلور يتـدهور فى مصر لأسـباب موضوعية وواقعية واجتماعيـة ، ولا يسـتطيع أحـد المحافظة على شعبيته مستقبلا ··

« ان جهد المجتمع للتنمية ، والتصنيع ، والتحديث، والتوعية ، والتغيير الجذرى لعلاقات الانتاج ووسـائل الانتاج ·· لابد وأن يصـحبه ويدعمه تغيير ثقـافى جذرى ، « ان توحيد السوق الانتاجى والاسـتهلاكى وتعميم الفكر الجديد لابد أن يصحبه طرح مكثف للثقافة الحديثة ·

« التنمية الاقتصادية تسـتهدف فى الواقع الغاء الريف ، والقضاء على الفنون الحرفية الشعبية فى المدى الطويل ، ولابد أن يكون العمل الثقافى والتثقيفى مكملا لخطة التنمية ·

« المجتمع فى مسيرته للتحديث لا يشكو من ضغط الثقافة الجديدة أو طغيانها ، وانما يشكو فى الواقع من

الفكر القديم ومن التخلف ومن ضغط الثقافة المتوارثة والقديمة وطغيانها المعوق ..

« اننا نفهم جدلية التوازن الفكرى المطلوب تحقيقه .. بين الأصيل والقديم (قوام الشخصية الوطنية) وبين الحديث والعصرى ـ (قوام التغيير والتقدم والتنمية) .. ولكننا نفهم آن العصرى والمستحدث هو الطرف الضعيف فى الموازنة ، والمهدد .. بينما الأصل هو السائد ، وهو يعوق التطور .. » .

استقر الرأى على المضى فى هذا السبيل ، لدعم الحداثة ، فى مواجهة الموروث السائد والطاغى .. استقر الرأى على نصر المدينة على الريف ، والحاضر والمستقبل على الماضى ..

وهو الطريق الأصعب ، الملىء بالفخاخ ..

ولكننا مضينا فيه ..

ولعل أول ملاحظة حول هذا المنهج الذى اخترناه يختلف جذريا مع المنهج الفرنسى الذى اختطه مالرو الكاتب الكبير ووزير الثقافة على عهد ديجول لانشاء قصور الثقافة الفرنسية .

فقد أنشئت دور الثقافة الفرنسية تحت شعار لا مركزية الثقافة ، ولتشجيع الابداع الاقليمى ـ وما أقله في أوروبا كلها ـ بينما قررنا نحن أن يكون منهج العمل أساسا هو بث الثقافة من المركز نحو الأقاليم ، أى تثبيت مركزية الثقافة ٠

ان فرنسا لا تعانى أبدا تلك الفروق بين العاصمة والأقاليم ، بين المدينة والريف فى الفكر السائد واللغة الفنية ٠٠ كما تعانى بلادنا ٠٠

لا تعانى فرنسا ازدواجا ثقافيا أو فروقا شاسعة فى نسق الانتاج والاستهلاك ٠٠ كمصر ٠

أننا نواجه فى بلادنا المشاكل الثقافية والانسانية والروحية والاقتصادية السائدة فى العالم الثالث بكل خطورتها ومرارتها ، وعلينا أن ندعم التنمية الاقتصادية والتغيير الجذرى فى المجتمع بوسائلنا الثقافية ٠

بينما كانت النظرية الفرنسية تشجع على التنوع الثقافى الاقليمى ، لتضيف ألوانا كادت تتلاشى الى ثقافتها المركزية الطاغية ٠٠ كان علينا نحن أن ندعم برامج التنمية وتحديث المجتمع ، وبرامج توحيد انماط الانتاج والاستهلاك وانتشال الجماهير من حياتها

الاقتصادية المتدنية والبدائية ، وأن ندخل بهـا فكريا ووجدانيا مجال الحضـارة الحديثة ونرسخ أفكار العدالة الاجتماعية بصيغها الحديثة ، وآلية الانتاج وديمقراطية الاقتصاد ، والتعليم ومساواة المرأة ٠٠ وأن نعمم الفكر الجديد ونشد اليه فئات الشعب التى عاشت طويلا على هامش الحياة ، وخارج عجلة الانتاج والاستهلاك ٠٠

اننا فى نفس الوقت نريد أن نشبع ذلك الشـوق الغامض الجارف للحياة الجديدة الذى يتمثل فى اندفاع هجرة الريفيين الى المدينة ، والتسابق المتحمس الى تعليم الأبناء للخروج من حلقة الفاقة والتخلف ٠٠

نريد أن نشبع ذلك الشوق بنقـل نور المدينة الى الأقاليم دفعا لأضرار الهجرة ، وتثبيتا للتوازن السكانى ٠

نريد أن نلبى هذا الاحتياج الشعبى بنقل المدينة ذاتها ، فكرا وفنا وعلاقات اجتماعية الى سائر الأقاليم والريف ٠٠

وقد لاحظنا ، ويلاحظ كل مهتم ، أن تسرب أهل الريف الى المدينة قد حمل معه الفكر الموروث السائد ٠٠

والا فما قولك فى مدير مصنع حديث لايقوى على رد قريب له يريد شغل وظيفة بالمصنع وهو ليس كفؤا

لهـا ؟ عشائرية واضحـة ! ومـا قولك فى المهندسين والأطباء والطلبة والعمال الذين لا يتصورون آية علاقة بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة ، فيندفعون بكل الوسائل الى بناء مستقبلهم المهنى ، غير مبالين اذا داسوا فى الطريق على مصالح اجتماعية واضحة ؟!

وما قولك فى الهجرة السرية التى شاعت فى بعض المهن النادرة ابان التنمية ، واللامسئولية والاستهتار وعدم الكفاءة التى كانت تعوق برامج التنمية ٠

وما رأيك فى اللامبـالاة التى تتمثـل فى طاعة الرؤساء فى العمل طاعة منافقـة وعمياء دون شـعور بالمسئولية عن سلامة الآلات وانتاجيتها آو شعور بالملكية القومية لتلك الآلات ٠

ناهيك عن الاتكالية والقـدرية والتسيب وروح التبذير الاستهلاكية التى صحبت رفع مستوى المعيشـة بالتدريج ٠٠

الى آخر ما كانت تشكو منه خطط التنمية والتحديث مما يعرفه المجتمع فى كل بلد من بلاد العالم الثالث ٠٠

وكل هـذه السلبيات فى جـوهرها عادات فكرية واجتماعية قديمة ، كان على الثقافة مسئولية تغييرها ٠

قال عبد الناصر فى احدى خطبه : « ان بناء المصانع سهل ، ولكن بناء المواطن من آصعب الأشياء » ٠

ولكن صعوبة عملنا الخاصة ٠٠ كانت تتمثل فى أن الفن والثقافة، بكل ما لهما من قدرة على التأثير والتربية لا يمكن أن يحدثا أى تأثير فى فراغ ٠٠

ولا يمكن تغيير الفكر السائد ، آو القيم الاجتماعية السائدة ما لم تتغير آساليب الانتاج ٠ فمن العبث محاولة اقحام الفكر الحديث فى مجتمع انتاجه حرفى آو زراعى بدائى ٠٠

لا يشعر الناس فى مثل هذا المجتمع بالحاجة للتغيير، أو القناعة بضرورة التغيير ٠٠ الفن جناح من أجنحة التطوير الشامل للمجتمع ٠ وبدون تنمية اقتصادية وتغيير لهياكل الانتاج وآساليبه لا يستطيع الفن بوسائله أن يحدث التطوير الانسانى آو تغيير العادات الفكرية والاجتماعية واعادة تكوين الفرد والمجتمع ٠

استقر الرأى على آن مهمة الثقافة الجماهيرية تتزاوج مع مهمة التنمية ، ولا تستطيع آن تسبقها ٠

٠٠ وأن الثقافة الحديثة لا يمكن آن تزاحم آو تنافس الثقافة التقليدية فى الهامش الاجتماعى الذى

لم تصل اليه أساليب الانتاج الجديد ووسائله الحديثة ..
ولا يزال يعيش فى ظروف التخلف .

فان انشاء مدرسة للتقنيات الالكترونية فى مجتمع رعوى أو ريفى بدائى .. هو كعرض مسرحية حديثة جيدة فى قرية لا يمر بها القطار .. تجربة مآلها الفشل .

علينا اذن أن نتخذ من الخريطة الجغرافية للتنمية خريطة جغرافية للثقافة الجديدة ، وان نرسم خطوطا منحنية حول مناطق التصنيع الجديدة .. حول المدارس الثانوية والمعاهد الجديدة ، حول المزارع الكبيرة الجديدة .. وأن نكثف داخل هذه الخطوط نشاطنا لتحديث الفكر السائد .

وفى داخل هذه المناطق استهدف نشاط الثقافة الجماهيرية العمل على التنوير، وتطوير الأفكار، والتعبئة العقائدية للأهداف الاجتماعية ، واتاحة ثمرات الثقافة القومية الحديثة ، وتوحيد الاهتمامات الوجدانية والفكرية لفئات الشعب ، واعادة بناء شخصية المواطن على أساس من مسئوليته فى المجتمع الجديد .

بينما خصصت قوافل الثقافة للعمل خلف تلك الخطوط ، واختراق عمق الريف ببرامج مختلفة تتأسس

مسرحيا على الفولكلور البيئى ، والسينما الخفيفة ..
على أن تكون مهمتها التوعية القريبة وخلق مجتمع ريفى مسائى ، ودعم الروح المعنوية بالأغانى ، والنقد الاجتماعى بالمونولوجات ..

وقد كان فارس ذلك الاقتحام الكبير فناننا الراحل زكريا الحجاوى ..

★★★

ولا يحسبن أحد أن المناطق الصناعية الجديدة كانت مسرحا سهلا للثقافة ..

كانت تحديا صعبا ، وامتحانا للصبر ..

فهؤلاء العمال الذين خلعوا لتوهم الزى الريفى واندرجوا بالأمس القريب فى حياة المدينة الصناعية .. كانوا من أصعب المشاهدين .

فقد كانت تلك المناطق تحتشد بصبية وشباب صغار من العمال غير المهرة ، وهم دائما أسبق الناس الى احتلال مقاعد الصالة ، متململين قلقين متحفزين للشغب .

اذا بدأتهم بفقرة من الفولكلور الريفى الذى كان فنهم حتى الأمس القريب ، قدروا أن ذلك نوع من

الزراية بهم والاستهانة لا تستحق غير الاستهجان٠٠ فاذا ثنيت بفقرة من الغناء الحديث هبوا نشطين للسخرية بالفنانين واظهار التعالى عليهم (!) ٠

هم دائما قلقون متمردون ٠٠ يعانون الغربة وفقدان الطمأنينة فى مدينتهم الجديدة ٠٠

فاذا تمشيت قليلا بين البيوت سترى معنى ذلك الاغتراب المزدوج ٠ بيوت حديثة ٠٠ لكنها قد تحولت فى مظهرها العام الى قرية ريفية ٠٠

يحنون للريف الذى ألفوه ٠٠

ويخافون المدينة التى لم يألفوها بعد ٠٠

يحافظون على عاداتهم ، بما لايلائم عمارة البيوت ، ولكنهم فى ذات الوقت ينبذون قساوة حياتهم الماضية ويشتاقون للجديد : فى ملابسهم ، حماسهم فى اقتناء الأدوات المنزلية الحديثة ٠٠ وأجهزة الراديو والتليفزيون ٠ وهم فى الحالين يعانون قلق الاغتراب ٠ ونحن نعلم أن مسئوليتنا ومهمتنا هزيمة ذلك القلق لحساب الروح المدنية والمجتمع الحديث ٠ مضينا نلائم برامجنا على الواقع ٠٠

نصبر عليهم ليصبروا علينا ، لأننا فى النهاية نفهم حالهم ، ولأنهم فى النهاية يحبون سـهراتنا ولكن ، من هم الجنود المجهولون الذين عبئوا لذلك النشاط الكبير ؟

كنا بحاجة الى مئات الفنـانين ٠٠ للبدء ٠٠ وكنا نقدر حاجتنا لبضعة آلاف من الفنـانين بعد اتسـاع النشـاط ٠٠

ولم تكن القاهرة أو فئات المحترفين بقـادرة على توفير هذا العدد الكبير من الفنانين ٠٠

وكان علينا أن نتجه الى تعبئة الهواة ٠

ولهم قصة ٠٠

مشكلة الهواه

فى العام ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ نشطت الثقافة الجماهيرية . ولم يكن هدفها تثبيت الثقافة الاقليميـة والريفيـة المؤسسة على الفولكلور والعادات الفكرية والاجتماعية الموروثة ..

وانما هدفت الى دفع الثقـافة الجديدة ، والفكر الجديد .. من المركز ، من العاصمة الى الأقاليم ..

هدفت الى تسويد فكر المدينة ، وتحديث المجتمع .

كان للريف وللأحيـاء الشعبية ، التى تعتمد على الزراعة وبالوسائل البدائية ، وعلى الحرف التقليدية البدائية .. ثقافة .. وللمدينة الحديثة ثقافة ..

وكان هدف العمل هو تذويب الفروق الثقافية وتسويد الثقافة القومية الحديثة ·· لاتكريس هذه الظروف أو تثبيتها أو تزكية الثقافة الاقليمية ·

أما الفولكلور فقد استقر الرأى على اعادة تأطيره ·· وتشكيله بالايقاعات الحديثة وتشكيل حديث ·

وقد كانت كثافة العمل تقتضى تعبئة أعداد كبيرة من الفنانين ، وتنظيمهم فى فرق للدراما ، وللرقص والغناء الشعبى فى الاطر الحديثة ، وللمنوعات ··

كما اقتضى العمل تعبئة الكثيرين من شباب المثقفين للتوجيه والقيادة ·· فى مجال المسرح والسينما والفنون التشكيلية والأدب والفولكلور وفنون الطفل ··

وتوجهنا ابتداء الى مثقفى القاهرة ··

ولكن ·· فى ظروف الهجرة المتصلة من الريف الى المدينة ، وتركز المعاهد الفنية العليا بالعاصمة ، تعتبر الهجرة المضادة للمثقفين من القاهرة الى الأقاليم ضربا من التضحية الغالية ·· لا تقوم عليها غير نخبة قليلة ··

ومع ذلك تطـوع للقيـام بهذه المهمة عشرات من شباب المثقفين وخريجى المعاهد الفنية ، كان على رأسهم الأدباء والفنانون : على سالم ، ومحمود دياب ، وهبـة عنايت ، وحسين جمعة ، ويعقوب الشارونى، وعزالدين نجيب ٠٠ وغيرهم ٠٠

وقد قام زكريا الحجاوى بحشـد خبرة الفنـانين الفولكلوريين ونظمهم فى فرق للمنـوعات الشـعبية ، وأضفى عليهم اطارا مستحدثا بسيطا ٠ ومن خـلال توجيهاته نالت تلك الفرق نجاحا سـاحقا فى الـريف والمدن ، بل وحققت أكبر نجاح لها فى القاهرة ذاتها التى حملت الى مدينتها أصداء من الريف آثارت حنينهم لأصولهم البعيدة ٠

أما الفرق الاقليمية القارة فقـد كان علينـا أن نعبىء لها مئات الشباب ٠٠ فتكونت لذلك لجنة طافت بالأقاليم تختبر مواهب الهواة ٠٠

وقد أثار دهشتنا تدفـــق المئات من ذوى المواهب الحقيقية ، والتـدريب الضئيل ٠٠ من هواة الممثلين ، والعازفين، والمغنيين ، والراقصين الشعبيين٠٠ وسرعان ما انتظموا فى فرق اقليمية ثابتة يتيح لها قصر الثقافة

التدريب ، وينفق على اعداد برامجهـا ، بخبرة فنانى القاهرة الذين كانوا يزورنهم بانتظام كل أسبوع ·

ولكن ما أن انتظمت الفرق حتى واجهتنا مشكلة الهواة ··

وفي ظنى أن للهواة الفنية مشكلة فى مصر وفى سائر الأقطار العربية ، لابد من التوفر على حلها ·

فالهاوى لا يملك دائما الوقت الكافى للانتظام فى عمل مستمر ، أو للانتظام فى دورات تدريبية متعاقبة ·

وهواية الفن مرحلة عارضة فى حياة أى شاب ، وما لم يغذها ويثبتهـا أمل حقيقى فى الاحتراف فى المسـتقبل ، تضمر الهواية وتذوب · ما الذى يغـرى الهاوى بالصبر على التكوين والتدريب العـلمى ، وما الذى يقوى عزمه على الاستمرار والمعاناة ؟ ·· الا الأمل فى الاحتراف ··

وان تخلى عنا الهواة فكيف يمكن انجاز مهمة تنوير الريف واتاحة قسمته من الثقافة القومية ؟

واذا تقلب علينا هواة تقصر مدة اشـتغالهم أو تطول ، فيتغير أفراد الفريق من وقت لآخر ، فكيف تؤتى

دورات التدريب ثمرتها لتكوين فريق فنى متجانس الخبرة ؟

وكيف يمكن بالاعتماد على هواة أحرار يجيئون ويذهبون ، تكوين برامج ثابتة فى قصر الثقافة تعرض، ويعاد عرضها خلال الموسم ؟

وكيف يمكن بالاعتماد على الهواة ، الطلبة المنتظر منهم التفرغ للدراسة ، أو الموظفين والعمال المرتبطين بساعات العمل، انشاء فرق أساس نشاطها نقل عروضها الفنية من مدينة الى مدينة ، ومن قصر ثقافة الى الآخر بالتبادل .. لتغطية الموسم المسرحى والفنى لقصور الثقافة ؟

لقد عانيت شخصيا من الفرق الفنية الهاوية التى أنشأناها .. كنت أستمع لشكاياتهم وأقول لنفسى :

« هؤلاء من خيرة الشباب الموهوبين .. يؤدون عملهم بالسخرة ، بغير أجر وبغير أمل فى الاحتراف ، ويتعرضون للمضايقات فى مدارسهم أو وظائفهم اذا تخلفوا ساعة ، فكيف ننقذهم مما يعانون ؟

وقد اكتملت قناعتى أن الهاوى يجب أن يكون محترفا بالاحتمال .. لابد من فتح أبواب الفرصة أمام

كل الهواة ليتحولوا ـ اذا اكتملت موهبتهم ـ الى فنانين محترفين ٠

ولابد من دفع أجور للهواة ٠٠

ذلك حق ٠٠

ألا يؤدون للجمهور ؟ أليس ما يقومون به عملا يستحق الأجر ؟ ليس فى أوروبا مثل هذا الوضع ٠٠

فالعازف الهاوى يعزف لأسرته أو لأصدقائه على سبيل الهواية ، أما اذا استدعاه قصر للثقافة ليعزف للجمهور فانه يتناول أجرا على ذلك ٠٠

وهذا معناه ، أنه ان نجح الهاوى فى فنه ٠٠ فقد أتيحت له فرصة الاختيار بين عمله الأصلى وعمله الفنى ٠

واتاحة فرصة الاحتراف للهواة تفتح الباب لدعم الثقافة القومية ذاتها بدم جديد ومواهب جديدة ٠٠

وقد استطاع شباب من هواة الأقاليم بجهدهم الذاتى المتواصل أن يعبروا هذه الفجوة ليحترفوا الفن فى القاهرة ، منهم وحيد سيف وعايدة حسن اسماعيل وابراهيم عبد الرازق وعبد الحميد المنير ٠٠ وغيرهم ٠ ولكن القضية هى أنك تظل هاويا فى اقليمك ولا تحترف الا فى القاهرة ، فى حين نريد أن نثبت فرقا اقليمية

فى مواضعها ، ونحول الهاوى الى محترف ليخدم اقليمه ‥ لا ليحرم منه اقليمه ٠

ولكن لا يحسب أحد أن هواتنا كانوا ضحايا على طول الخط ، فقد كنا نعانى منهم أيضا ‥

فهؤلاء الشباب كانوا أميل لاستعراض مواهبهم وتطلعاتهم الثقافية ــ وادعاءاتهم الثقافية أحيانا ــ أكثر من ميلهم لاجتذاب الجماهير أو لخدمتها فنيا ‥

كانوا أكثر اهتماما بارضاء ضيف عابر من القاهرة ــ على حسب ما يتوهمون ، من اهتمامهم بالحوار البسيط الحى مع جمهورهم الاقليمى ‥

ان فرقة للموسيقى مؤلفة من عازفين شباب يعزفون الآلات الحديثة ، أصرت ــ رغم كل اعتراضنا ومعارضتنا ــ على عزف ألحان أوروبية حديثة فى قصر ثقافة أسوان! ٠ وهو شىء لم أكن أحتمله ٠

وترتب على هذه الاشكالات الكثيرة المتفرقة طرح المشكلة من جانبها النظرى حول وظيفة قصر الثقافة : هل هى اتاحة فرصة التعبير للهواة على هواهم وتعهد هذه الهوايات أيما كانت ‥ أم خدمة جمهور معين ، بالمادة الفنية التى تراها الثقافة الجماهيرية ملائمة لخدمة

الجمهور الاقليمى ، بمستخدمين الهواة لتحقيق ذلك الهدف ؟

نظريا ٠٠ اخترنا خدمة الجمهور ٠٠

وكنا حاسمين فى ادراج الهواة ضمن خطتنا وبرامجنا وقسرهم على أداء وظيفتنا ٠٠ ولكن ٠٠ ألم يكن ذلك من جانبنا نوعا من الاستغلال لهواة غير مأجورين ، ومن القسر غير اللائق أو المبرر ؟

نعم ٠٠ هو كذلك ، ولكننا لم نتورع عنه ٠٠

بدأ عمل الثقافة الجماهيرية ١٩٦٧ ٠٠

وداهمتنا الهزيمة العسكرية فى بداية النشاط ــ حيث تقلصت الميزانية ، وران الوجوم والكآبة فى كل مكان ٠٠

توقف النشاط بعض الوقت ٠٠

ثم شجعنا على المبادرة الى استئنافه ما ثار من جدل فى صحف ذلك الوقت حول الجانب الحضارى للهزيمة ٠٠

وأعلن الجيش عن عزمه على تجنيد المتعلمين لاستيعاب السلاح المتطور الجديد ٠٠

وثار للمناسبة حوار جانبى فى صحف القاهرة عن مشكلة استيعاب العمال للتكنولوجيا الجديدة ، وضرورة الاهتمام بالتعليم والتثقيف لانجاز خطة التصنيع ..

وهذا كله كان علامة على سلامة خطتنا الفكرية .. فانطلقنا بحماس للعمل . الى آن جاءنا ذات يوم توجيه من القيادة السياسية بضرورة « الالتفـاف حول الحزن ودعم الروح المعنوية للشعب » .. فاعتبرنا ذلك رأينا وشعارنا ووضعنا برامجنا ونشاطنا لتحقيق هذا الهدف، وله ارتفعت الألحان وانطلق الغناء والرقص والمرح .

فلما كنا نرى الجماهير فى الأقاليم تشتعل حماسا لبرامجنا الثقافية القومية الرفيعة والحديثة .. كانت عيوننا تدمع تأثرا !



فهرس

صفحة

دليل المتفرج الذكى الى المسرح

صفحة

للمؤلف

المسرحيات :

- **صوت مصر** : (فصل واحد) انتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٥٦ ·
- **سقوط فرعون** : انتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٥٧ ·
- **حلاق بغداد** : انتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٦٤ ثم بمسرح الشعب بحلب ومسرح الفن بطبرق ومسرح دائرة الفنون بالأردن ومسرح بغداد بالعراق ومسرح الخليج بالكويت ومسرح الفن العربى بالقاهرة ·
- **سليمان الحلبى** : انتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٦٥ ثم بمسرح جامعة الجزائر ·
- **الفخ** : (فصل واحد) انتجت بالمسرح الحديث بالقاهرة ١٩٦٥ ثم بمسرح توكاد بلندن وتلفزيون الشارقة ·

- **بقبق الكسلان** : (فصل واحد) انتجت بتلفزيون القاهرة ١٩٦٦ ثم انتجت بالمسرح الحديث بوارسو بولندا ١٩٨١ ·

- **عسكر وحرامية** : انتجت بالمسرح الكوميدى بالقاهرة ١٩٦٦ ثم انتجت بمسرح مدينة الكاف بتونس ومسرح برج الكيفان بالجزائر والمسرح الوطنى بطرابلس ليبيا ·

- **الزير سالم** : انتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٦٧ ثم انتجت بمسرح مدينة الكاف بتونس والمسرح القومى بدمشق ومسرح دائرة الفنون بالأردن والمسرح الوطنى بطرابلس ليبيا ومسرح مدينة البصرة بالعراق ·

- **عل جناح التبريزى وتابعه قفه** : انتجت أول مرة بالمسرح الكوميدى بالقاهرة ١٩٦٩ ثم انتجت بالمسرح القومى ببغداد والمسرح الأهلى بالكويت والمسرح الوطنى ببنغازى والمسرح القومى بالخرطوم ومسرح الفن العربى بالقاهرة ومسرح مدينة صفاقس بتونس ومسرح الشعب بحلب وفرقة مايباخ الألمانية الغربية ·

- **النار والزيتون** : انتجت بالمسرح القومى بالقاهرة ١٩٧٠ ثم انتجت باذاعة برلين الشرقية الألمانية وفرقة معهد الفنون ببغداد ·

- **الزيارة** : . (فصل واحد)

- **زواج على ورقة طلاق** : انتجت بالمسرح الحديث بالقاهرة ١٩٧٣ ثم انتجت بمسرح مدينة الكاف بتونس وبمسرح توكاد بلندن والمسرح القومى بدمشق والمسرح الوطنى بطرابلس ليبيا .
- **الحب لعبة**
- **اغنياء فقراء ظرفاء**
- **وصائل قاضى اشبيليه** : انتجت بالمسرح المتجول بالقاهرة ١٩٨٧ والتليفزيون العراقى ببغداد ومسرح الكويت بالكويت .
- **رحمة وامير الغابة المسحورة** : (للأطفال) انتجت فى مسرح القامشلى بسوريا .
- **الغريب** : (فصل واحد) انتجت لتلفزيون الجمهورية السورية .
- **العين السحرية** (فصل واحد)
- **دائرة التبن المصرية** (فصل واحد)
- **الخان على أوتار عربية**
- **هردبيس الزمار** (للأطفال)

وانتجت معظم مسرحيات المؤلف عديدا من المرات بمسارح الثقافة الجماهيرية بمصر .

القصص :

- حكايات الزمن الضائع فى قرية مصرية (رواية)
- ايام وليالى السندباد (رواية)
- مجموعة قصص قصيرة

كتب اخرى :

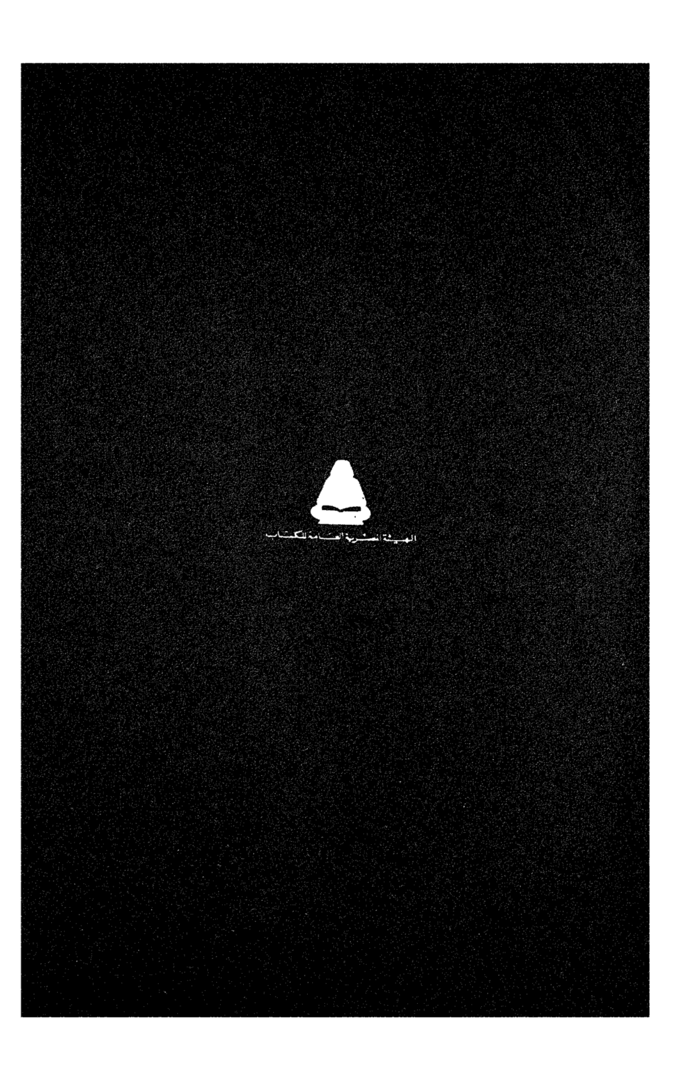
- دليل المتفرج الذكى الى المسرح
- الملاحة فى بحار صعبة (مقالات)
- صور أدبية (ترجمة)
- أضواء على المسرح العربى

يرجو المؤلف الفرق المسرحية ومؤسسات التلفزيون والاذاعة الحصول على اذن كتابى منه قبل انتاج اى من أعماله مراعاة للتقاليد الثقافية والحقوق القانونية .

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٤٩٤٠ / ١٩٨٩

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٢١٩١ ـ ٦


الهيئة المصرية العامة للكتاب

